

العروض العربى صياغة جديدة

الجزء الثانى

دكتور

محمد مصطفى أبو شوارب

الأستاذ الدكتور

زينى كامل الخويسكى



إهداء 2005

المرحوم الدكتور / محمد زكى العشماوى
الإسكندرية

العروض العربى

صياغة جديدة

العروض العربى صياغة جديدة

الجزء الثانى

أ.د. زين كامل الخويمسكى ، د. محمد مصطفى أبو شوارب
كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطباعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد

بجوار مساكن درباله بلوك رقم ٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية

رقم الإيداع: ٤٦٤٨ / ٢٠٠٢

الترقيم الدولى: 7 - 242 - 327 - 977

العروض العربى صياغة جديدة

(الجزء الثانى)

الدكتور

محمد مصطفى أبو شوارب

الأستاذ الدكتور

زين كامل الخويسكى

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين،
سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم -وعلى آله وصحبه أجمعين،

وبعد..

فقد لاقى الجزء الأول من كتابنا "العروض العربى صياغة جديدة"
من النجاح والإقبال ما أعاننا على إصدار تتمته وتكملته فى هذا الجزء
الذى نسأل الله العلى القدير أن يحظى بما حظى به سابقه من إعجاب
القراء وتقدير الدارسين.

وإذا كنا قد انصرفنا فى الجزء الأول إلى تناول أصول الإيقاع فى
الشعر العربى، وتحليل النظام العروضى، وتقسيم بحور الشعر على ثلاث
مجموعات تأسيساً على التركيب البنائى للتفعيلة، فى إطار يلتزم بالقواعد
العامة للعروض الخليلى -فإننا قد توجهنا فى هذا الجزء إلى تناول التطور
الإيقاعى فى الشعر العربى على مدى عصوره المختلفة.

ولما كان القارئ المتفحص بإمكانه أن يلحظ فى وضوح أن جُلَّ
التغيرات والتطورات الإيقاعية التى لحقت بالشعر العربى، إنما ترجع فى
المقام الأول إلى ما طرأ على النظام القافوى من تعديل وتبديل -فكان
من الطبعى أن نبدأ هذا الجزء بدراسة القافية؛ من حيث تعريفها وأنواعها
وحروفها وحركاتها وظواهرها وأهم ما يطرأ عليها من عيوب.

ثم تعرضنا فى القسم الثانى إلى تطور القافية فى الشعر العباسى؛ مبرزين جهود الشعراء العباسيين فى إثراء الإيقاع الشعرى عبر تنويع القافية، مركزين على إبراز أهم ألوان تعدد القوافى فى الشعر العباسى، وخاصة المزدوج، والدوبيت، والمسمطات بأشكالها المختلفة جميعاً.

واستقل القسم الثالث بدراسة الموشحات الأندلسية؛ بوصفها أهم محاولات التنويع الإيقاعى فى الشعر العربى القديم، ولعل الدراسة لم تشغل فى تناولها الموشحات الأندلسية بنشأتها وأصولها وموضوعاتها وغير ذلك من الموضوعات التى تعنى بها الدراسات الأدبية، وإنما انحصرت تركيزها على دراسة البنية الإيقاعية التى تتألف منها الموشحات، والنماذج المختلفة لها.

أما القسم الرابع فقد انصرف إلى تناول تطورات القافية فى الشعر العربى الحديث، محاولاً تلمس آثار تنوع القوافى لدى شعراء الاتجاه الإحيائى، ثم ركزت الدراسة جهودها على استقراء محاولات شعراء الرومانسية منذ مطران ومروراً باتجاهاتها الثلاثة عند أصحاب الديوان، والمهاجر الأمريكى، وأبوللو، وما أحرزه هؤلاء الشعراء من نتائج وما حققوه من آثار لا تختلف كثيراً فى جوهرها عن جهود القدماء من الشعراء العباسيين والوشاحين الأندلسيين.

ثم كان القسم الخامس الذى عنيما فيه بدراسة حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة التى ارتبطت بالاتجاه الواقعى فى الشعر العربى المعاصر، وقامت على يد جيل الرواد وفى مقدمتهم صلاح عبد

الصبور ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطى حجازي، الذين برزت جهودهم في تطوير الإيقاع الشعري في شعرنا العربي الحديث على مستوى الوزن والقافية معاً، محدثين بعض التطورات والتعديلات على بنية التفعيلة ذاتها، فضلاً عن تنويعهم النظام القافوي على نحو يتلاءم وطبيعة التجربة الشعرية دون ارتباط بنظام ثابت.

وقد توزع هذا القسم بين مبحثين رئيسين :

أولهما - الظواهر العامة للشعر الحر أو شعر التفعيلة، والتي تتمثل أهم ملامحها في طريقة الوزن، والتدوير، وامتزاج التفاعيل وتداخلها، والتغيرات الإيقاعية (الزحافات والعلل)، وتعدد الأضرب، ونظام القوافي.

وثانيهما - دراسة النظائر الإيقاعية للشعر الحر، وتحليل أوزانه، معتمدين على نفس التقسيم الذي أسسنا له في الجزء الأول؛ فاشتملت المجموعة الأولى على أوزان : المتدارك (الخبب)، والرجز، والكامل، والبسيط، والسريع.

واشتملت المجموعة الثانية على وزني : الرمل والخفيف.

أما المجموعة الثالثة فقد اشتملت على أوزان : المتقارب والطويل والوافر والهزج.

وقد حاولنا في كل وزن أن نركز على إبراز أهم خصائص استعمال الوزن في الشعر الحر، ونماذج البناء الإيقاعي لتفعيلته في الحشو والضرب.

ثم أفردنا في نهاية الكتاب عدداً من الملاحق التي تسهل دراسة الزحافات والعلل، وأشكال التفاعيل وتغيراتها المختلفة.

وقد التزمنا في ذلك كله المنهج الذي تخيرناه لأنفسنا في الجزء الأول، والذي يرتبط بغايتنا من وضع هذا المؤلف بوصفه عملاً تعليمياً في المقام الأول، لا يهدف إلى عرض ظواهر أدبية، أو تناول قضايا نقدية، وتحديد قيم فنية؛ وإنما يسعى إلى أن يكون عوناً لراغبي تعلم العروض العربي وموسيقى الشعر والإلمام بأصول هذا العلم وتفاصيله.

وبعد فنسأل الله العلي القدير أن ينفع بهذا العمل المتواضع، وأن يثيبنا عليه من فضله ورحمته، والله من وراء القصد

والله المستعان

أ. د. زين كامل الخويسكي

د. محمد مصطفى أبو شوارب

القافية

تعريف القافية وأهميتها :

القافية هي - كما عرفها ابن السراج الشنتريني - كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة. فهي تقفوا الأبيات أى تكون بآخرها.

والقافية عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطراداً منظماً في نهاية الأبيات، حتى وكأنها فواصل موسيقية متوقعة، بالنسبة لسامع الشعر العربى بين فترات زمنية منتظمة. وهى كما يقول عنها الأستاذ الدكتور عثمان موافى: من أهم أجزاء الإيقاع التى تتحكم فى ضبطه واتزانه وتساعد الوزن على إحداث الانسجام الصوتى والتناسب النغمى فى القصيدة.

ولهذا يمكن اعتبارها ضابط الإيقاع فى البيت الشعرى. وهذا يفسر لنا - كما يقول الدكتور عثمان - سر تسمية العرب لها بحافر الشعر، وعلى هذا فهى لا تعد ضابط الإيقاع فى البيت وحده، ولكنها تعد كذلك ضابط الإيقاع فى القصيدة كلها وعنصراً موحداً بين أجزاء الإيقاع فيه.

تحديد القافية :

وقد اختلف العروضيون والعلماء حول تعريف القافية، وذهبوا فى ذلك إلى ما يلى :

١- اعتبرها الخليل بن أحمد من آخر حرف فى البيت، إلى أول ساكن يليه، مع حركة ما قبله.

٢- اعتبرها الأخفش آخر كلمة فى البيت، لأنه لو قيل لواحد: اكتب قوافى قصيدة ما، لكتب آخر كلمة من كل بيت. وعلى ذلك عامة الناس.

٣- اعتبرها الفراء حرف الروى وحركته، لأنه الحرف الذى تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة نونية ولامية وغير ذلك، وعلى هذا مصنفو الكتب القديمة.

وتعريف الخليل بن أحمد هو أصح هذه التعاريف وأدقها. ويمكن إعادة صياغته كما يلي :

القافية : هي مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين في البيت.
خطوات تحديد القافية :

ويمكن أن نحدد قافية أى بيت شعري كما يلي :

١- نكتب الشطر الثاني (أو البيت كتابة عروضية)

٢- نجرى عملية التقطيع العروضي

٣- نحدد الساكنين الأخيرين والمتحرك الذي قبلهما في التقطيع العروضي ونقابلهما بحروفهما في البيت الشعري.

وعلى تعريف الخليل بن أحمد، يمكن أن تكون القافية على عدة أشكال؛ من حيث عدد كلماتها، وعدد الحروف المتحركة بين ساكنيها.

أولاً- أنواع القافية من حيث كلماتها في الصورة اللفظية :
ويمكن أن تنقسم القافية من حيث كلماتها في الصورة اللفظية على أربعة أقسام :

أ- بعض كلمة : أى جزء من كلمة وذلك كقول جرير :

١ وحالفها فقر قديمٌ وذُلَّةٌ وبئسَ الحليفانِ المذلَّةُ والفقرُ

1 وحال فها فقرن قديم وذلتن وبئس حليفان مذل وفقر

2 /ه// ه/ه/ه// ه/ه// ه/ه// ه/ه/ه// /ه// ه/ه/ه//

3 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

لاحظ أن القافية في هذا البيت هي قوله "فقر" من الفاء إلى الواو

الناشئة من إشباع ضمة راء الروى.

ب - كلمة : أى أن القافية تكون كلمة واحدة، وذلك كقول البحتري :

٢ يُقَيِّضُ لِي مِنْ حَيْثُ لَا أَعْلَمُ النَّوَى وَيَسْرِي إِلَى الشُّوقِ مِنْ حَيْثُ أَعْلَمُ
 1 يقيِّضُ لِي مِنْ حَيْثُ لَا أَعْلَمُ النَّوَى ويسري إلى شوق من حيث أعلم
 2 1/5/2 5/5/5 5/5/5 5/5/5 5/5/5 5/5/5 5/5/5 5/5/5
 3 فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 لاحظ أن القافية في هذا البيت هي قوله : "أعلم" من الهمزة إلى
 الواو الناشئة من إشباع ضمة ميم الروى.

جـ - كلمة وبعض كلمة: أي كلمة وجزء من كلمة، وذلك كقول كثير:
 ٣ لو أن عزة خاصمت شمس الضحى في الحسن عند موفقٍ لقضى لها
 1 لو أن عز زة خاصمت شمس ضحى فلحسن عند موفقن لقضى لها
 2 5/5/5/2 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/5
 3 متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
 لاحظ أن القافية في هذا البيت هي قوله "ضى لها" من الضاد إلى
 ألف لها.

د - كلمتان : أي أن القافية تكون من كلمتين، وذلك كقول الأعشى :
 ٤ لا يرقع الناس ما أوهى وإن جهدوا طول الحياة ولا يوهون ما رقعا
 1 لا يرقع ناس ما أوهى وإن جهدو طول لحياة ولا يوهون ما رقعا
 2 5/5/5/5/2 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/ 5/5/5/5
 3 مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
 لاحظ أن القافية في هذا البيت هي قوله : "ما رقعا"، من الميم
 إلى ألف رقعا.

ثانيًا- أنواع القافية من حيث عدد الحروف بين الساكنين :
 تنقسم القافية باعتبار عدد الحروف التي تفصل بين ساكنيها، وهما
 الساكنان الأخيران في البيت -على خمسة أقسام :

أ- قافية المتكاوس :

وهي ما كان بين ساكنيها أربعة أحرف متحركات، وتكون صورتها على ذلك : ه///ه/ وذلك كقول العجاج من أرجوزة له :

- | | |
|---|-----------------------------|
| 0 | قد جبر الدين الإله فَجَبُرَ |
| 1 | قد جبرد دين لإلا ه فجبـر |
| 2 | ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ |
| 3 | مستعلن مستعلن متعلن |

وهذا النوع من القوافي قليل في الشعر العربي.
وإنما سمي متكاًوساً لأنه أكثر ما يجتمع في القافية من الحركات.
والتكاوس اجتماع الإبل وازدحامها على الماء. وقيل: سمي بذلك لاضطرابه ومخالفته المعتاد، ومنه كاست الناقة إذا مشت على ثلاثة قوائم، وذلك غاية في الاضطراب.

ب- قافية المترالكب :

وهي ما كان بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة، وتكون صورتها على ذلك : ه///ه/ وذلك كقول المتنبي :

- | | | |
|---|---|---|
| ٦ | أنام ملء جفوني عن شواردها | ويسهر الخلق جراها ويختصموا |
| 1 | أنام ملء جفوني عن شواردها | ويسهر خلق جر رها ويخـ تصمو |
| 2 | ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ | ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ ه///ه/ |
| 3 | متعلن فعلن مستعلن فعلن | متعلن فاعلن مستعلن فعلن |

وإنما سمي مترالكباً لأن الحركات توالى، فركب بعضها بعضاً.
وذلك دون التكاوس لأنه دون الاضطراب.

جـ - فافية المتدارك :

وهي ما كان بين ساكنيها حرفان متحركان، وتكون صورتها على

ذلك : ٥//٥/ وذلك كقول زهير:

٧ ومهما تكن عند امرئ من خليفة	وإن خالها تخفى على الناس تُعلم
١ ومهما تكن عنده رثن من خليقتن	وإن خا لها تخفى علتناس تعلمي
2 ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//	٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
3 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

وإنما سمي متداركاً لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين،
والتدارك دون التراكب، لأن الخيل إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن
يركب بعضها بعضاً.

د فافية المتواتر :

وهي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك، وتكون صورتها على

ذلك : ٥/٥/ وذلك كقول جرير :

٨ فلو شاء قومي كان حلمي فيهم	وكان على جهال أعدائهم جهلي
1 فلو شاء قومي كان حلمي فيهمو	وكان على جهال أعدائهم جهلي
2 ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//	٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//
3 فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وإنما سمي متواتراً لأن المتحرك فيه يليه الساكن، وليس هناك من
تتابع الحركات كما في المتدارك وما فوقه. ويقال تواترت الإبل إذا جاء
شيء منها ثم انقطع، ثم جاء شيء آخر منها كذلك.
* وأكثر قوافي الشعر العربي بين المتدارك والمتواتر.

هـ- فافية المترادف :

وهي ما لم يكن بين ساكنيها شيء على الإطلاق، أي هي التي
اجتمع فيها حرفان ساكنان، وتكون على ذلك : ٥٥/ وذلك كقول النابغة :

٩ هذا غلامٌ حسنٌ وجهه مستقبل الخير سريع التمام

1 هاذا غلا من حسن وجهه مستقبل خير سريع ع تمام

2 ٥٥/٥/٥/ ٥///٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/ ٥٥//٥/

3 مستعلن مستعلن مفعلا مستعلن مستعلن مفعلات

وإنما سمي مترادفاً، لأن أحد الساكنين يردف الآخر.

حروف القافية وحركاتها

وحروف القافية هي الحروف التي إذا عرض أحدها في أول أبيات القصيدة، لزم مجيئه في سائر أبيات القصيدة، وحروف القافية ستة هي :

أ- الروى :

هو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات، ومن ثم تنسب إليه القصيدة، فيقال ميمية المتنبي، ودالية طرفة، وهمزية شوقي، ونونية ابن زيدون، وغير ذلك.

وقد اشترطوا توحيد الروى وحركته في القصيدة كلها. وإنما سمي رويًا، لأن الروى في اللغة للجمع والاتصال والضم. وحرف الروى هو الذى ينضم ويجتمع إليه جميع حروف البيت. وقيل إنه أخذ من الرواء وهو الجبل الذى يشد به، أو من الرواية التى هى حفظ الشئ، لأنه حافظ للقصيدة من الاختلاط بغيرها، أو من الارتواء، لأنه تمام البيت، وحركة حروف الروى تسمى المجرى، لأن الروى يجرى منه إلى حروف الوصل، وحركة ما قبل حرف الروى الساكن تسمى توجيهاً.

ب- الوصل :

هو الحرف الذى يلى حرف الروى المتحرك. وهى إما حرف مد، ينشأ عن إشباع حركة الروى، سواء كان ظاهراً فى الرسوم أو منطوقاً فحسب، وإما هاء.

والوصل كالروى إذا وجد فى بيت، لزم وجوده فى سائر الأبيات: وإنما سمي وصلاً لاتصال صوته بالروى.

والوصل على ذلك يكون بأربعة أحرف هى : (الوصل الظاهر فى

رسم الكتابة) :

١ - الألف : وذلك كقول شوقي : (الباء روى والألف وصل)

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا

٢ - الواو : وذلك كقول جرير : (الميم روى والواو وصل، نشأت عن إشباع ضمة الروي) :

متى كان الخيام بذي طلوح سقيت الغيث أيتها الخيام

٣ - الياء : وذلك كقول امرئ القيس : (اللام روى والياء وصل)

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليلتلي

٤ - الهاء : وهي إما ساكنة، وذلك كقول المتنبي : (الميم روى والهاء وصل)
بليت بلى الطلال إن لم أقف بها

وقوف بخيل ضاع في التراب خاتمة

وإما مفتوحة وذلك كقول لبيد : (الميم روى والهاء وصل)

أو لم تكن تدري نوارُ بأننى وصّالُ عقدِ حبالٍ جدّامُها

أو مضمومة، وذلك كقول الشاعر : (النون روى والهاء وصل)

فيما لائمي دعني أغالي بقيمتي فقيمة كل الناس ما يحسنونه

أو مكسورة، وذلك كقول الحكم بن نهشل : (اللام روى والهاء وصل)

كل امرئ مصبّح في أهله والموت أدنى من شرك فعله

ومن العروضيين من يرى أن الوصل قد يكون بالكاف الساكنة إذا

اتحدت الحروف التي قبلها، وذلك كقول ابن زيدون : (العين روى والكاف وصل) :

ودع الصبر محبٌ ودعك ذائع من سرّه ما استودعك

والجميع على أن حرف المد الناشئ عن إشباع حركة القافية في التقطيع العروضي يسمى وصلًا، وتسمى حركة هاء الوصل نفاذًا، لأنها نفذت إلى حرف الخروج.

جـ - الخروج :

هو حروف مد (ألف / واو / ياء) يكون بإشباع حركة هاء الوصل، أى أن الخروج لا يكون إلا بعد هاء الوصل المتحركة، وذلك كالألف في "جدامها" والواو في "يحسنونه" الناشئة عن إشباع ضمة الهاء، والياء في "نعله" الناشئة عن إشباع كسرة الهاء، في الأبيات السابقة.

وإنما سمي خروجًا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروى.

ومثال الخروج بالألف قول المتنبي :

وما لى ثناء لا أراك مكانه فهل لك نعمى لا ترانى مكانها

فالنون روى والهاء وصل والألف خروج.

ومثال الخروج بالواو قول رؤبة :

وبلد عامية أعماؤه

فالهمزة التى على الواو الأولى روى والهاء وصل والواو الناشئة عن إشباع ضمة الهاء خروج.

ومثال الخروج بالياء قول أبى النجم :

تجرّد المجنون من كسائه

فالهمزة روى والهاء وصل والياء الناشئة عن إشباع كسرة الهاء خروج.

ومعنى ذلك أن الخروج لا يكون إلا بعد هاء الوصل المتحركة.

وجميع العروضيين على أن حرف المد الناشئ عن إشباع حركة

هاء الوصل فى التقطيع العروضي يسمى خروجًا.

د- الردف :

هو حرف من حروف المد (الألف، الواو، الياء بعد حركة مجانسة: الفتحة، الضمة، الكسرة) أو حرف حروف اللين (الواو / الياء) بعد حركة غير مجانسة، ويسبق الروى، دون حاجز بينهما.

أى أن الردف هو حرف مد، تسبقه حركة من جنسه، أو حرف لين تسبقه حركة مغايرة، ويسبق الروى مباشرة من غير أن يفصل بينهما فاصل. وإنما سمي ردفاً لوقوعه خلف الروى مباشرة، كالردف خلف راكب الدابة.

وقد تجتمع الواو والياء كردف لروى واحد فى قصيدة واحدة، والألف لا يكون معها غيرها.

- فالألف تكون ردفاً كما فى قول المتنبي :

إذا غنى الحمامُ الورقُ فيها أجابتهُ أغانيُ القيّانِ

فالألف ردف والنون روى والياء ناشئة عن إشباع كسرة نون الروى وصل.

- والواو (حرف مد) تكون ردفاً، كما فى قول كعب بن سعد الغنوى :

أخى ما أخى لا فاحش عند بيته ولا ورعٌ عند اللقاء هَيُوب

فالواو ردف والباء روى والواو الناشئة عن إشباع ضمة باء الروى

وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق الردف هى الضمة، حركة مجانسة لحرف الردف.

- وفى القصيدة نفسها تأتى الياء (حرف مد) ردفاً، كما فى قوله :

وحدثتُمانى أنما الموت فى القرى وكيف وهاتا هضبة وقليبُ

فالياء ردف والباء روى، والواو الناشئة عن إشباع ضمة باء الروى

وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق ياء الردف هى الكسرة التى على لام قليب، وهى حركة مجانسة لحرف الردف.

- والواو (حرف لين) تكون ردفاً كما في قول امرئ القيس :

وراويتى فوق كل الرواة على كل صوت لى الأُبضَ صَوْتُ
فالواو ردف والتاء روى والواو الناشئة عن إشباع ضمة تاء الروى
وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق واو الردف، هى الفتحة التى
على صاد صوت، وهى حركة غير مجانسة للردف.

- وفى القصيدة نفسها تأتى الياء (حرف لين) ردفاً كما فى قوله :

فأصبح قد بان منى السَّفاهُ وأبصرتُ أمرى ثم أرَعَوَيْتُ
فالياء ردف والتاء روى والواو الناشئة عن إشباع ضمة تاء الروى
وصل. ولاحظ أن حركة الحرف الذى يسبق ياء الردف هى الفتحة التى
على واو أرعويت، حركة غير مجانسة لحرف الردف.

هـ - التأسيس :

هو ألف يفصل بينها وبين الروى حرف واحد متحرك، وتكون ألف
التأسيس فى الكلمة التى بها حرف الروى دون شرط كما فى قول المتنبى:
فإذا احتجبتْ فأنْتَ غير محجَّبٍ وإذا بطنتْ فأنْتَ عين الظاهرِ
فالألف تأسيس، والهاء بين التأسيس والروى (دخيل) والراء روى والياء
الناشئة عن إشباع حركة حرف الروى وصل.

- أما إذا كانت ألف التأسيس فى كلمة أخرى غير كلمة الروى،
فيشترط أن يكون الروى ضميراً أو جزءاً من ضمير.

فمثال مجيء الروى ضميراً قول مجنون بنى عامر :

وقد كنت أعلو حب ليلى فلم يزل بى النقض والإبرام حتى علانيا
فيا ربَّ سوء الحب بينى وبينها يكون كفافاً لا على ولا ليا
فالألف فى علانيا تأسيس والنون دخيل والياء روى وألف الإطلاق وصل
والألف فى لا تأسيس واللام دخيل والياء روى وألف الإطلاق وصل.

لاحظ أن ألف "علانيا" من نفس كلمة الروى، أما الألف "لا" فهي من كلمة أخرى، إلا أنها اعتبرت تأسيساً؛ لأن الروى ضمير ولأن يازائها ألف علانيا.

ومثال مجيء الروى جزءاً من ضمير، قول عوف بن عطية :
هما إبلان فيهما ما علمتمُ فأدوهما إن شئتمُ أن نسالما
فإن شئتمُ ألقتهمُ ونتجتهمُ وإن شئتمُ عيناً بعين كما هما
فالألف فى نسالما تأسيس واللام دخيل والميم روى وألف الإطلاق وصل.
والألف فى كما تأسيس والهاء دخيل والميم روى وألف الإطلاق وصل.
لاحظ أن ألف نسالما من نفس كلمة الروى. أما ألف كما، فهي من كلمة أخرى، إلا أنها اعتبرت تأسيساً لأن الروى بعض من ضمير، ولأن يازائها ألف نسالما.

- أما إذا كانت الألف من كلمة أخرى غير كلمة الروى، ولم يكن الروى ضميراً أو جزءاً من ضمير، فلا يجوز أن نعتبر هذه الألف تأسيساً. وذلك كما فى قول عنتره :

الشاتمى عِرضى ولم أشتمهما والناذرَيْن إذا لم القهما دمي
فالألف فى القهما ليست تأسيساً، لأنها من كلمة والروى من كلمة أخرى، والروى ليس بضمير ولا جزء من ضمير.

وإنما سمي تأسيساً لأن الألف ههنا على القافية، كأنها أس لها.
وتسمى فتحة ما قبل ألف التأسيس رساً وهو الأول.

و- الدخيل :

هو الحرف المتحرك بعد ألف التأسيس وقبل حرف الروى؛ كالهاء فى الظاهر، والنون فى علانيا، واللام فى لاليا، واللام فى نسالما، والهاء فى كما هما.

وإنما سمي دخيلاً لأنه يختلف من قافية إلى أخرى، مع وجوده بين حرفين لا يختلفان، وهما التأسيس والروى.
وحركة حرف الدخيل تسمى إشباعاً، تشبيهاً لها بحركة حرف الروى واشترطوا توحيدها.

وعلى ذلك، فحروف القافية وحركاتها هي :

١- الروى وحركته تسمى المجرى، وحركة ما قبله إذا كان ساكناً، تسمى التوجيه.

٢- الوصل وحركة هائه تسمى النفاذ.

٣- الخروج.

٤- الردف وحركة ما قبله تسمى الحدو.

٥- التأسيس وحركة ما قبله تسمى الرس.

٦- الدخيل وحركته تسمى الإشباع.

ويتبقى لنا بعد أن عرضنا لأحرف القافية وحركاتها، ملاحظتان

هامتان:

الأولى - لا يجتمع الردف مع التأسيس والدخيل، فإما ردف وإما

تأسيس ودخيل

- فقافية مثل : "تعجب" تشتمل من الحروف على الروى وهو الباء، والوصل وهو الواو الناشئة عن إشباع ضمة باء الروى.

- وقافية مثل "خضابها" تشتمل من الحروف على الردف وهو الألف، والروى وهو الباء والوصل وهو الهاء والخروج وهو الألف.

- وقافية مثل "رواحله" تشتمل من الحروف على التأسيس وهو الألف، والدخيل وهو الحاء والروى وهو اللام والوصل وهو الهاء الساكنة.

ولو كانت الهاء متحركة، لكان حرف المد الناشئ عن إشباع حركتها خروجًا. فقفافية مثل "يداعبها" تشتمل من الحروف على التأسيس وهو الألف، والدخيل وهو العين، والروى وهو الباء والوصل وهو الهاء والخروج وهو الألف.

الثانية- حروف الهجاء من حيث كونها رويًا :

أولاً - ما لا يجوز أن يكون رويًا من حروف الهجاء ستة أحرف هي :

١- ألف الاثنين في نحو "قتلا"، وألف الإطلاق في نحو "ضبابا" والألف اللاحقة لضمير الغائبة في نحو "يصاحبها"، فهي ليست رويًا ولا وصلًا، كألف قتلا وضبابا، وإنما هي خروج لأن الهاء هي الوصل. والألف المبينة للحركة، كما في نحو "أنا، عندنا، السنا، أمرنا". والألف المبدلة عن التنوين المنصوب أو نون التوكيد الخفيفة.

٢- واو الجماعة المضموم ما قبلها في نحو "ضربوا" فالواو وصل والباء هي الروى، وواو الإطلاق، أو واو الإشباع سواء كان الإشباع لحرف الروى نحو "شبابو" أو كان الإشباع لضمير الوصل نحو "حمدتهو" أو "بعضهمو".

٣- ياء المتكلم المكسور ما قبلها نحو "حببتي" وياء التأنيث المكسور ما قبلها نحو "سبحي"، وياء الإطلاق سواء كان الإطلاق لحرف الروى نحو "منزلى" أو كان الضمير الوصل نحو "لِمَالِيهِ"، و"بِشَأْنِيهِ".

٤- هاء السكت الساكنة نحو "رواحله"، وهاء الضمير المتحرك ما قبلها سواء كانت هي ساكنة أو متحركة، والهاء المنقلبة عن تاء التأنيث الساكنة في نحو "فاطمة وخديجة".

٥- التنوين لا يكون رويًا، فإذا جاء في القافية يبدل بالألف نصبًا والواو رفعًا والياء جرًا.

٦- نون التوكيد الخفيفة مثل "اصبرن" تقلب ألفًا "اصبرا".

ثانيًا- ما يجوز أن يكون رويًا ووصلًا من حروف الهجاء ثمانية أحرف هي:
١- الألف الأصلية في نحو "إذا الهدى"، وألف التانيث الزائدة في نحو "جلى".

٢- الواو الأصلية الساكنة، المضموم ما قبلها في نحو يدعو ويعلو.

٣- الياء الأصلية الساكنة، المكسور ما قبلها مثل يرمى والقاضى.

٤- ياء النصب المخففة، مثل أبى.

٥- الهاء الأصلية، المتحرك ما قبلها مثل : متشابه، شبهه، مُتَّبِعْهُ.

٦- تاء التانيث الساكنة، مثل ضربت والمتحركة مثل عاتكة.

٧- كاف المخاطبة مثل لك، بك، أحمدك.

٨- الميم بعد الهاء في نحو: ما لهم وصاحبهم، وبعد الكاف في نحو: ما لكم وصاحبكم.

ولنا أن نلاحظ أن ما يجوز وصلًا أو رويًا، إذا جاء في بعض أبيات القصيدة دون بعض، يجب أن يكون وصلًا؛ لأن الروى لازم التكرار فى سائر أبيات القصيدة.

ثالثًا : ما يجب أن يكون رويًا وهى كما يلى :

١- جميع حروف الهجاء فيما عدا ما سبق، مثل : الباء والتاء والثاء والجيم والحاء والخاء والذال والذال والراء والزاي، والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والعين والغين والفاء والقاف والكاف واللام والميم والنون.

٢- الواو إذا سكنت وفتح ما قبلها مثل : ادْعُوا وانهُوا؛ وإذا سكن ما قبلها مثل : سَهُو ولَهُو؛ وإذا تحركت وتحرك ما قبلها، مثل : هُوَ؛ وإذا شددت مثل دنوً وعلوً.

٣- الياء إذا سكنت وفتح ما قبلها مثل ادْعَى، واستَعَى؛ وإذا سكن ما قبلها مثل : ظَبَى، ونهَى، وإذا تحركت وتحرك ما قبلها، مثل : هَى ورضَى، وإذا شددت مثل : غَى، عَيَى، دَعَى.

٤- ياء النسب المشددة مثل عراقى، سورى.

٥- الهاء الساكن ما قبلها، أصيلة كانت مثل شبه، أو زائدة مثل محياها، أو مضاعفة مثل مياهاها، وشبيهها.

وينبغى علينا أن نلاحظ أن حرف الروى لا يأتى بعده أكثر من حرفين، وهما الوصل والخروج، فإذا كان الحرف الأخير لا يصلح أن يكون رويًا، ننظر إلى الحرف الذى قبله، فإذا كان هو الآخر لا يصلح أن يكون رويًا، فإنه يجب أن يكون ثالثهما هو الروى، لأن الروى لا يأتى بعده أكثر من حرفين.

أنواع القافية من حيث التقييد والإطلاق

وقد قسم العلماء القافية على قسمين رئيسيين :

أ- القافية المقيدة :

والقافية المقيدة هي القافية الساكنة أى الساكن رويها؛ مثل قول
سويد بن أبى كاهل :

بسطت رابعة الجبل لنا فوصلنا الجبل منها ما اتسع

ب- القافية المطلقة :

والقافية المطلقة هي القافية المتحركة، أى المتحرك رويها، سواء أكانت الحركة ضمة أو فتحة أو كسرة، وذلك مثل قول النابغة (مجرى الضم):

أتانى أبيت اللعن أنك لُمْتَنى وتلك التى أهتم منها وأنصبُ
وقول جرير (مجرى الفتح):

ألقى اللوم عاذل والعتابا وقولى إن أصبت لقد أصابا
وقول البحتري (مجرى الكسر):

أهلاً بذككم الخيال المقبل فعل الذى نهواه أو لم يفعل
والقوافى المقيدة على ثلاثة أنواع، والمطلقة على ستة.

أولاً : القوافى المقيدة :

أ- القافية المقيدة المجردة :

أى التى جردت من حروف القافية فيما عدا الروى.

وذلك مثل قول المتنبي:

وزيارة عن غير بموعيد كالغمض فى الجفن المسهد

وقافية البيت قوله : سَهَّدَ وهى قافية مجردة من المتواتر، ورويها

الدال الساكنة، ويلزمها لازمان : الروى وفتحة ما قبله (التوجيه).

ب- القافية المقيدة المردفة :

وهى التى قبل رويها الساكن ردف.

وذلك مثل قول المتنبي :

ما أنا والخمر وبطيخة سوداء فى قشر من الخيزران

وقافية البيت قوله : ران، وهي قافية مقيدة مردفة من المترادف،
والألف ردف، والنون الساكنة روى. ويلزمها ثلاثة لوازم : الروى (نون
ساكنة) والردف (الألف)، والحدو (حركة ما قبل الـردف).

ج- القافية المقيدة المؤسسة :

وهي التي قبل رويها الساكن دخيل وتأسيس.
وذلك مثل قول الشاعر :

نَهْنِهْ دَمَوْعَكَ إِن مِنْ يَبْكِي مِنَ الْحَدَثَانِ عَاجِزُ
وقافية البيت قوله : عاجز، وهي قافية مقيدة، مؤسسة من المتواتر،
والألف تأسيس والجيم دخيل والزاي روى. ويلزمها خمسة لوازم : الروى
(زاي ساكنة)، والدخيل، والتأسيس، والرس (فتحة ما قبل التأسيس)، وإشباع
حركة الدخيل (الكسرة).

ثانياً : القوافي المطلقة :

أ- القافية المطلقة المجردة :

وهي التي لا ردف قبل رويها المتحرك والتأسيس، وذلك مثل قول
المتنبي :

إِذَا كَانَ مَدْحُ فَالنَّسِيبِ الْمَقْدَمُ أَكَلُ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيِّمُ
وقافية البيت قوله : تَيِّمُوْهُ وهي قافية مطلقة مجردة من المتدارك، والميم
روى وحركتها المجرى والواو وصل.

ب- القافية المطلقة المؤسسة :

وهي التي قبل رويها المتحرك دخيل وتأسيس، وذلك كقول
المتنبي:

عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعِزِّ تَأْتِي الْعِزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدَرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ

وقافية البيت قوله : كَارُمُ وهى قافية مطلقة مؤسسة من المتدارك
والألف فى المكارم تأسيس وحركة ما قبلها رس، والراء دخيل وحركتها
إشباع، والميم روى وحركتها المجرى والواو وصل.

ج- القافية المطلقة المردفة :

وهى التى قبل رويها المتحرك حرف ردف.

وذلك كقول المتنبى :

أين أزمعت أيهذا الهمامُ نحن نبتُ الربا وأنت الغمامُ

وقافية البيت قوله : مامو وهى قافية مطلقة، مردفة من المتواتر،
والألف فى الغمام ردف، وحركة ما قبلها حدو، والميم الأخيرة روى
وحركتها مجرى والواو وصل.

د- القافية المطلقة بخروج :

وهى التى بعد رويها المتحرك وصل وخروج.

وذلك كقول المتنبى :

أودُ من الأيام ما لا تودُهُ وأشكو إليها بيننا وهى جندُهُ

وقافية هذا البيت قوله : جندهو وهى قافية مطلقة بخروج من
المتدارك. والداال روى وحركتها مجرى والهاء وصل وحركتها نفاذ والواو
خروج.

هـ- القافية المطلقة المردفة بخروج :

وهى التى قبل رويها المتحرك ردف وبعدها وصل وخروج.

وذلك كقول المتنبى (من الرجز) :

حَجَّبَ ذا البحر بحارَ دُونَهُ

وقافية هذا البيت قوله : دونهو وهى قافية مردفة بخروج مر
المتدارك. والواو الأولى ردف، وحركة ما قبلها حذو، والنون روى وحركتها
مجرى والهاء وصل وحركتها نفاذ والواو خروج.
و- القافية المطلقة المؤسسة بخروج :

وهى التى قبل رويها المتحرك دخيل وتأسيس، وبعدها وصل
وخروج، وذلك كقول عدى بن زيد :

فى ليلة لا نرى بها أحداً يحكى علينا إلا كواكبها

وقافية هذا البيت قوله : وأكبها وهى قافية مطلقة، مؤسسة بخروج
من المتراكب، والألف الأولى تأسيس، وفتحة ما قبلها رس، والكاف دخيل
وحركتها إشباع، والباء روى وحركتها مجرى والهاء وصل وحركتها نفاذ
والألف خروج.

عيوب القافية

وعلى الرغم من ما مر بنا من القواعد والضوابط التي قنن العروضيون من خلالها القافية، معتمدين في ذلك على معيار الاستقراء الشعري -على الرغم من كل ذلك فقد صادف العروضيون حال استقراءهم للنصوص الشعرية، نماذج تمثل خروجاً على القاعدة المعيارية التي انتهوا إليها، ولكنهم لما كانوا يعتمدون في درسمهم للعروض العربي على المزج بين المنهجين : المعيارى والوصفى؛ فقد رصدوا هذه الظواهر تحت اسم عيوب القافية، لما تتضمنه هذه الظواهر من شذوذ وخروج على التماثل الإيقاعى. وأهم هذه العيوب التي رصدها القدماء هي :

١- الإقواء :

والإقواء هو اختلاف حركة حرف الروى (المجرى) فى قصيدة واحدة بالكسر والضم. أى أن يجىء بيت مرفوعاً وآخر مجروراً وذلك كقول النابغة :

زعم البوارج أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغدافُ الأسودُ
لا مرحباً بغدي ولا أهلاً به إن كان تفريق الأحبة فى غدٍ
والقصيدة رويها الدال المكسورة، وجاء فيها النابغة ببيت رفع فيه حركة الروى، وهو ما يسمى عند العروضيين بالإقواء. والإقواء لغة هو المخالفة.

٢- الإصراف :

وقد سمي أبو العلاء المعرى اختلاف حركة حرف الروى (المجرى) فى قصيدة واحدة، بالفتح والضم -إصرافاً؛ أى أن يجىء بيت مرفوعاً وآخر منصوباً. وهو عند كثير من العروضيين فرع من الإقواء وذلك كقول الشاعر :

أطعمت جابان حتى اشتد مغرضه وكاد ينقذ لولا أنه طافا
فقل لجابان يتركنا لطيته نوم الضحى بعد نوم الليل إسرافاً
والقصيدة رويها الفاء المرفوعة، وجاء فيها الشاعر بيت نصب فيه
حركة الروى، وهو ما سماه المعرى بالإصراف. وقال : الإصراف إقواء
بالنصب.

٣ - الإكفاء :

والإكفاء هو اختلاف حرف الروى فى قصيدة واحدة، ويقع ذلك
غالباً فى الحروف متقاربة المخارج، وذلك كقول الشاعر :

قُبِّحتْ من سالفَةٍ ومن صُدِّغُ
كَأَنَّها كُشِيَةُ ضَبٍّ فى صُفْعِ

وقد اختلف روى البيتين : الأول الغين الساكنة، والثانى العين
الساكنة، إلا أنهما متقاربان فى الصفة والمخرج، فالغين صوت صامت
مجهور حنكى -قصى احتكاكى، والعين صوت صامت مجهور حلقى
احتكاكى. والإكفاء لغة هو القلب أو الإمالة.

٤ - الإجازة :

والإجازة كالإكفاء هى اختلاف حرف الروى فى قصيدة واحدة.
والفارق بينهما يكمن فى تقارب حروف الروى، المختلفة مخرجاً فى
الإكفاء، وتباعدها مخرجاً فى الإجازة، وذلك كقول الشاعر :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي أن الكفاء قليل
رأى من خليليه جفاء وغلظة إذا قام يتاع القلوص ذميم

وقد اختلف روى البيتين الأول اللام المضمومة والثانى الميم
المضمومة وهما حرفان متباعدان فى المخرج، فاللام صوت صامت مجهور
سنى منحرف، والميم صوت صامت مجهور شفوى أغن.

٥ - السناد :

وأصل السناد في اللغة الاختلاف وعدم الائتلاف. وهو عبارة عن مجموعة من العيوب، تتعلق بحروف وحركات ما قبل حرف الروى. وقد عرفه بعضهم بقوله : السناد هو اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروى من الحروف والحركات. وهو خمسة أنواع، يختص الأول والثانى منها بالحروف، ويختص الثلاثة الباقون بالحركات :

أ- سناد الردف : وهو التغير المتعلق بحرف الردف. وعرفوه بقولهم : هو أن يجيء بيت مردوفاً وبيت غير مردوف، وذلك كقول عبد الله بن معاوية ابن جعفر :

إذا كنت في حاجة مرسلًا فأرسل حكيمًا ولا توصيه
وإن باب أمر عليك التوى فشاور لبيبًا ولا تعصه

فصاد الروى قد سبقها واو الردف في البيت الأول، وجاء البيت الثانى دون ردف.

ب- سناد التأسيس : وهو التغير المتعلق بألف التأسيس، وعرفوه بقولهم : هو أن يجيء بيت مؤسسًا (دخله التأسيس) وبيت غير مؤسس وذلك كقول العجاج:

يا دار سلمى يا سلمى ثم اسلمى
بسمسم وعن يمين سمسّم
فخندف هامة هذا العالم

فقد دخلت ألف التأسيس ولام الدخيل على البيت الثالث ولم تدخل على البيتين الأولين.

ج- سناد الحدو : وهو التغير المتعلق بحركة ما قبل الردف، وعرفوه بقولهم: هو أن تكون الحركة ضمة مع فتحة، أو كسرة مع فتحة.

لاحظ أن اختلاف الحدو بالضم والكسر لا يعد عيباً، وذلك بما

نلاحظه في قول عمرو بن كلثوم :

علينا البيضُ واليلبُ اليماني وأسيفُ يقمن وينحنينا

علينا كل سابعة دلاص ترى فوق النطاق لها غضونا

كأن غصونهن متون غدر تصفها الرياح إذا جرينا

فاختلاف حركة ما قبل الردف (الحدو) بين الكسرة والضمة جائز

ومقبول؛ وذلك لأن الردف نفسه يجوز أن يكون واواً أو ياءً كما في البيتين

الأولين. أما السناد فهو في حركة ما قبل ياء الردف في البيت الثالث،

فقد جاءت فتحة مخالفة للحدو في سائر أبيات القصيدة.

د- سناد التوجيه : وهو التغير المتعلق بحركة ما قبل الروى المقيد

(الساكن)، وهو أن يكون قبل حرف الروى المقيد فتحة مع ضمة أو

كسرة. فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن ذلك سناداً، وإن جاءت

الفتحة مع إحداهما فهو سناد عند الخليل كما يقول التبريزي. وذلك

كما في قول امرئ القيس :

أحار بن عمرو كائى خمير ويعدو على المرء ما يأمير

تميم بن مر وأشياعها وكندة حولى جميعاً صبر

إذا ركبوا الخيل واستلأموا تحرقت الأرض واليوم قر

فاختلاف حركة ما قبل الروى الساكن بين الكسرة والضمة جائز

ومقبول كما في البيتين الأولين. ولكن اختلاف الحركة بين الكسرة

أو الضمة مع الفتحة يعد عيباً، كما في اختلاف البيت الثالث عن البيتين

الأولين.

هـ- سناد الإشباع : وهو التغير المتعلق بحركة الدخيل، وهو أن تكون حركة الدخيل ضمة أو كسرة، وتكون فتحة في بيت آخر. وذلك كقول الشاعر :

يا نخل ذات السدر والجراول
تطاولي ما شئت أن تطاولي
والاختلاف هنا بين كسرة الواو في الجراول وفتحة الواو في
تطاولي.

٦- التحديد :

التحديد هو اختلاف ضروب الشعر، وذلك في فعلن في ضرب
المديد إذا وقع معها فَعْلُنْ، وكذلك فَعْلُنْ مع فَعْلَن في البسيط التام.
أصل التحديد في اللغة، هو البعير الذي تنقبض إحدى يديه في
السير.

٧- الإيطاء :

والإيطاء هو أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد، فإن
كانا بمعنىين، لم يكن إيطاءً نحو : ولد التكرة والولد المعرفة، وذَهَبَ بمعنى
الفعل (مضى) وذَهَبَ بمعنى الاسم (المعدن الثمين).

وذلك كقول النابغة :

أوضاع البيت في سوداء مظلمة تُقَيِّدُ العير لا يسرى بها السارى
ثم يقول بعد أربعة أبيات :

لا يخفضُ الرُّزَّ عن أرضِ ألم بها ولا يضلُّ على مصباحه السارى

وليس من الإيطاء إعادة كلمة الروى بمعناها فقط دون لفظها،

وليس من الإيطاء إعادة كلمة الروى بلفظها ومعناها، إذا كان الفاصل بين

الأولى والثانية سبعة أبيات أو أكثر. ويخرج من الإيطاء كذلك إعادة ما يستحب إعادته، كلفظ الجلالة واسم النبي - صلى الله عليه وسلم - واسم المحبوب، وغير ذلك مما يستحب.

وكلما كان الفاصل بين كلمة الروى الأولى والكلمة الثانية المكررة كبيراً، كان ذلك أجود.

٨ - التضمين :

والتضمين هو أن يتعلق معنى قافية البيت الأول بالبيت الثانى، أى أن المعنى لا يتم بنهاية البيت، كما هو مألوف فى الشعر العربى، بل يكون البيت محتاجاً للبيت الذى يليه لكى يتم معناه، وذلك كقول النابغة :

وَهُمْ وَرَدُوا الْجَفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمٍ عَكَاظِ إِنِّى -
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَارِدَ صَادِقَاتٍ شَهِدْنَ لَهُمْ بِصَدَقِ الْوَدِّ مَنِّى
وإنما سُمى ذلك تضميناً لأننا نضمن البيت الثانى معنى البيت الأول.

هذا غير التضمين البديعى الذى نبه عليه علماء البلاغة.

* ولعلنا قد لاحظنا بعد عرض عيوب القافية على نحو ما سبق، أن هذه العيوب يمكن تقسيمها على قسمين كبيرين :

الأول - عيوب إيقاعية أى مختصة بعناصر إيقاعية فى القافية، وذلك على نوعين :

أحدهما - عيوب مختصة بحرف الروى وحركته (المجرى) وهى :

الإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة

والآخر : عيوب مختصة بما قبل الروى من حروف وحركات وهى :

السناد (الردف، التأسيس، الحدو، التوجيه، الإشباع) والتجريد.

والثانى- عيوب لغوية أى مختصة بعناصر لغوية لا علاقة لها بالإيقاع الموسيقى، وهى : الإيطاء والتضمين.

لزوم ما لا يلزم فى القافية

ولزوم ما لا يلزم هو التزام الشاعر فى القافية بما لا يلزمه الإيقاع الموسيقى من حروف أو حركات :

- ١- حرف الروى وحركته (المجرى).
- ٢- حرف الوصل وحركته (النفاذ).
- ٣- حرف الخروج.
- ٤- حرف الردف : الألف أو الواو أو الياء مع جواز الجمع بين الواو والياء.
- ٥- حركة ما قبل الردف (الحدو) : الفتحة أو الضمة أو الكسرة مع جواز الجمع بين الضمة والكسرة.
- ٦- ألف التأسيس وفتحة ما قبلها (الرس).
- ٧- حركة الدخيل (الإشباع).
- ٨- حركة ما قبل الروى الساكن (التوجيه).

فيكون مجموع ما يجب على الشاعر التزامه فى القافية خمسة حروف (الروى والوصل والخروج الردف والتأسيس)، وست حركات (المجرى والنفاذ والحدوف والرس والإشباع والتوجيه). فإذا التزم الشاعر، زيادة على ذلك، أى حرف أو حركة من حروف القافية وحركاتها، عُد ذلك من لزوم ما لا يلزم.

وقد افتنّ بهذا اللون كثير من الشعراء المتأخرين، فى محاولة منهم لإظهار براعتهم وقدرتهم على نظم الشعر وثرائهم اللغوى.

وقد اعتبره كثير من البلاغيين المتأخرين فناً بديعاً، ودرسوه تحت اسم الإعنائت، أو تحت اسم لزوم ما لا يلزم.

ولعل أجمل ما في تراثنا الشعري من هذا اللون ديوان اللزوميات، أو لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، الذي قيد نفسه بما لم تقيد به القواعد الإيقاعية للقافية في قصائد طويلة، كثيرة، جيدة.

- فمن ذلك التزامه بحرف ما قبل الروى في القافية المطلقة المجردة كما في قوله :

كلُّ على مكروهه مبسَلُ	وحازم الأقوام لا ينسِلُ
فَسَلُ أبو عالمنا آدم	ونحن من والدنا أفسَلُ
لو تعلم النحل بمُشتارِها	لَمْ تَرها في جبل تعسِلُ

فاللزام في هذه القافية أمران هما : حرف الروى (اللام) وحركته (المجرى، الضمة) وقد التزم المعري زيادة على ذلك، الحرف الذى قبل الروى (السين) وهو ما لا يلزم.

- ومن ذلك أيضاً التزامه بحرف ما قبل حرف الردف في القافية المطلقة المردفة، كما في قوله :

قد حجب النور والضيَاءُ	وإنما ديننا رِيَاءُ
وهل يجود الحيا أناسا	منطويًا عنهم الحيَاءُ
حكم جرى للإله فينا	ونحن فى الأصل أغبياءُ

واللزام في هذه القافية أربعة أمور هي : حرف الروى (الهمزة) وحركته (المجرى الضمة) وحرف الردف (الألف) وحركة ما قبله (الحدو، الفتحة).

وقد التزم المعرى زيادة على ذلك، الحرف الذى قبل ألف الردف
(الياء) وهو ما لا يلزم.

- ومن ذلك أيضاً التزامه بحرف الدخيل فى القافية المطلقة
المؤسسة، وذلك كما فى قوله :

لك الملك إن تنعم فذاك تفضل
على وإن عاقبتنى فبواجب
يقوم الفتى من قبره إن دعوته
وما جُرّ مخطوط له فى الرواجب
عصا النسك أحمى ثم من ربح عامر
وأشرف عند الفخر من قوس حاجب

واللازم فى هذه القافية خمسة أمور هى : حرف الروى (الباء)
وحركته (المجرى، الكسرة)، وألف التأسيس، وفتحة ما قبلها، وحركة حرف
الدخيل (الإشباع، الكسرة).
وقد التزم المعرى زيادة على ذلك حرف الدخيل (الجيم)، وهو ما
لا يلزم.

- ومن ذلك أيضاً التزامه حرف ما قبل حرف الردف فى القافية
المطلقة المردفة بخروج وذلك كما فى قوله :

يرى الفكر أن النور فى الدهر محدث	وما عنصر الأوقات إلا حلوكها
وإن غروب الشمس كل عشية	يحدث أهل اللب عنه دلوها
فكونوا جياداً أضمرت خوف غارة	صوائم إلا من شكيم تلوكها

واللازم فى هذه القافية سبعة أمور هى : حرف الروى (الكاف)
وحركته (المجرى، الضمة) وحرف الوصل (الهاء) وحركته (النفاذ، الفتحة)،

وحرف الخروج (الألف)، وحرف الردف (الواو) - ويجوز أن يكون ياءً، ولكن المعرى لم يستخدم هذه الرخصة، وحركة ما قبل الردف (الحدو، الضمة) - ويجوز أن تكون كسرة، ولكن المعرى لم يستخدم هذه الرخصة أيضاً.

وقد التزم المعرى زيادة على ذلك، الحرف الذى قبل واو الردف (اللام) وهو ما لا يلزم. وغير ذلك كثير فى ديوان اللزوميات.

على أن ما نود أن ننبه عليه أن التزام ما لا يلزم، إذا كان عن طبع واقتدار على التصرف بالصياغة الشعرية، كان ذلك من جماليات القصيدة الموسيقية، كما فى شعر أبى العلاء المعرى. أما إذا كان صنعة لفظية لا تتجاوز حدود النظم، كما هو الحال عند كثير من المتأخرين، فإن ذلك لا يزيد القصيدة إلا عبثاً يتقّل كاهلها.

القافية

ودورها فى تطور الإيقاع الشعرى

يلحظ قارئ الشعر العربي في وضوح شديد، أن معظم محاولات شعراء ما بعد مرحلة التأسيس (العصر الجاهلي) في إحراز تطور ما في بنية الإيقاع الشعري، إنما ترجع إلى الثقافية في المقام الأول.

فلم تكن لمحاولات أبي العتاهية في كسر النظام العروضي كبير أثر في حركة الشعر لدى معاصريه، أو من جاءوا بعده، وكذا كان رصيد محاولات رزين العروضي في استغلال معكوسات البحور والأوزان المهملة.

ومن ثم، فقد اتفق الباحثون على أن أبرز المحاولات المطردة لتطوير الإيقاع الشعري وتعديل مساره؛ تنصرف إلى تنويع تماثل القوافي وفق نظام مخصوص؛ متخذاً أشكالاً متعددة مشهورة:

أولاً - المزدوج :

وأول ما يقابلنا من هذه الأشكال الجديدة، المزدوج الذى اقترحه الوليد بن يزيد على بحر الرجز، على نحو ما نجد فى مزدوجته الشهيرة، التى يروى أنه جعلها خطبته يوم جمعة، فقال بعد أن رقى المنبر :

أحمد الله ولىّ الحمـد	أحمده فى سرنا والجهـد
وهو الذى فى الكرب أستعين	وهو الذى ليس له قرين
أشهد فى الدنيا وما سواها	أن لا إله غيره إلها
ما إن له فى خلقه شريك	قد خضعت لملكه الملوك
وأشهد أن الدين دين أحمد	فليس من خالفه بهتدي
وأنه رسول رب العرش	القادر الفرد الشديد البطش
أرسله فى خلقه نذيراً	وبالكتاب واعظاً بشيراً
من يطع الله فقد أصابها	أو يعصه أو الرسول خابها
إن التقى أفضل شىء فى العمل	أرى جماع البر فيه قد دخل
خافوا الجحيم إخوتى لعلمكم	يوم اللقاء تعرفوا ما سرّكم
فاستغفروا ربكم وتوبوا	فالموت منكم فاعلموا قريب

وقد شاع منذ العصر العباسى استعمال المزدوج، خاصة فى ظل ازدهار الشعر التعليمى، وما صاحبه من نظم القصص والأسمار والأساطير والمعارف والعلوم. ويأتى أبان بن عبد الحميد اللاحقى فى مقدمة شعراء هذا العصر، الذين عنوا بنظم معارف الفرس والهنود فى إطار شكل المزدوج، وكان مما نقل كتاب "كليلة ودمنة" الذى يقول فى مطلعته :

هذا كتاب أدب ومحنة وهو الذى يدعى كليل دمنه

فيه دلالات وفيه رشدٌ	وهو كتاب وضعتَه الهندُ
فوصفوا آداب كل عالمٍ	حكاية على السن البهائمِ
فالحكماء يعرفون فضلَهُ	والسخفاء يشتهون هزلَهُ
وهو على ذاك يسير الحفظِ	لَدُّ على اللسان عند اللفظِ

ومن أعمال أبان اللاحق في المزدوج، قصيدته في "الصيام والزكاة" التي نقل أحكامها من فم الرواة، يقول في مطلعها:

هذا كتاب الصوم وهو جامعٌ	لكل ما قامت به الشرائعُ
من ذلك المُنزَلُ في القرآنِ	فضلاً على من كان ذا بيانٍ
ومنه ما جاء عن النبيِّ	من عهده المتَّبِعِ المرضيِّ
وبعضه على اختلاف الناسِ	من أثرٍ ماضٍ ومن قياسِ

ولابنه حمدان بن أبان مزدوجة مشهورة، تعد فريدة في بابها أدارها حول فلسفة الحب وأحوال المحبين، يقول في بعض أبياتها:

من جَرَبَ الحبَّ عُرِفَ	ما بين ملك وأسِفَ
لن يبلغ الصب المنى	إلا بصبر وعننا
إن الهوى ضرورٌ	وأمره عجيبٌ
وأهله أطوارٌ	فيه لهم أوطارٌ
للعاقل الشـريفُ	والأحمق السـخيفُ
فمنهم مـرزوقٌ	محببٌ معشوقٌ
على اضطراب الخلقِ	منه وسوء الخلقِ
تقضى له الأوطارُ	وتعمل الأشعارُ
مقرب ما يُقضى	مطاع ما يُغضى

ومنهـم محـرومٌ مخـارفٌ مسـنومٌ
على جمال هـيئتـه وحسنه وبهجـتـه
ومن أشهر مزدوجات هذا العصر مزدوجة ذات الأمثال، لأبي
العتاهية، يقول في مطلعها :
الحمد لله على تقديره وحسن ما صرف من أموره
وهي مزدوجة تهذيبية أخلاقية، معدودة في فرائد أبي العتاهية،
ومن أمثالها :

حسبك مما تبتغيه القوتُ	ما أكثر القوتَ لمن يموتُ
إن كان لا يغنيك ما يكفيك	فكل ما في الأرض لا يعينك
لن تصلح الناس وأنت فاسدٌ	حيث ما أبعد ما تكابدُ
من جعل النمام عيناً هلكا	مبلغك الشرُّ كباغيه لك
علمت يا مجاشع ابن مسعدة	أن الشباب والفراغ والجدة

مفسدة للمرء أي مفسدة

ومن المزدوجات الشهيرة في القرن الثالث الهجري، أرجوزة عبد
الله بن المعتز المزدوجة في سيرة الخليفة المعتضد، والتي يقول فيها :

هذا كتاب سيرة الإمام	مهذباً جواهر الكلام
أعنى أبا العباس خير الخلق	للملك قول عالم بالحق
قام بأمر الملك لما ضاعاً	وكان نهبا في الوري مشاعاً
هذا الذي ليست له مهابة	يخاف إن طنت به ذبابه
وكل يوم ملكٌ مقتولٌ	أو خائفٌ مروع ذليلٌ

هذا بالإضافة إلى أرجوزته المزدوجة في ذم الصبوح.

ولنا أن نلاحظ أن شكل المزدوج كما مر بنا في الأمثلة السابقة
يعتمد على بحر الرجز من ناحية الوزن؛ وعلى اتحاد القافية في شطري كل
بيت، على هذا النحو:

أ _____	أ _____
ب _____	ب _____
ج _____	ج _____
د _____	د _____

وقد تأتي المزدوجة مثلثة الأقطار، أو ذات ثلاثة أقفال أو قسمة،
فيعتمد البيت الواحد في هذه الحال على ثلاث قواف بدلاً من اثنتين،
على ما نرى في البيت الأخير، الذي استشهدنا به من مزدوجة أبي العتاهية
(ذات الأمثال)، وعلى نحو ما نجد في منظومة عالم النجوم الفلكي محمد
ابن إبراهيم الفزاري التي يقول في أولها:

الحمد لله العليّ الأعظم ذي الفضل والمجد الكبير الأكرم
الواحد الفرد الجواد المنعم
الخالق السبع العلى طباقاً والشمس يجلو ضوءها الأغصان
والبدر يملأ نوره الآفاق

وعلى هذا يكون شكل المزدوجة المثثة:

أ _____	أ _____
	أ _____
ب _____	ب _____
	ب _____

وأحياناً تبنى المزدوجة على أربعة أقطار، أى على اتحاد القافية
كل أربعة أقطار، كما فى مزدوجة مدرك بن على الشيباني، أحد علماء
الأديرة، يقول :

من عاشق ناء هواه دانى	ناطق دمع صامت اللسان
معذب بالصدّ والهجران	موثق قلب مطلق الجسمان
من غير ذنب كسبت يداه	غير هوى نمت به عيناه
شوقاً إلى رؤية من أشقاه	كأنما عافاه من أضناه

ومن ذلك قصيدة الحسن بن على بن وكيع التنيسى، التى يقول
فيها :

رسالة من كلف عميد	حياته فى قبضة الصدود
بلغه الشوق مدى المجهود	ما فوق ما يلقاه من مزيد
جار عليكم حاكم الفرام	فدق أن يدرك بالأفهام
فلواتاه طارق الحمام	لم يره من شدة المسقام

وعلى هذا يكون شكل المزدوج المربع :

أ _____	أ _____
أ _____	أ _____
ب _____	ب _____
ب _____	ب _____

وقد شاع المزدوج شيوعاً كبيراً فى أوساط العلماء، الذين اعتمدوا
عليه اعتماداً كبيراً فى نظم علومهم ومعارفهم المختلفة، من التاريخ
والجغرافيا والطب والفقه والحديث والقراءات وغيرها من العلوم والمعارف،

ومن أشهر هذه المنظومات، منظومة ابن مالك في النحو والصرف المعروفة
بالألفية التي يقول فيها :

كلامنا لفظ مفيد: كاستقيم	واسم، وفعل، ثم حرف - الكلم
واحدة كلمة، والقول عم	وكلمة بها كلام قد يؤم
بالجر والتنوين والندا وأن	ومسند للاسم تمييز حصل
بتا فعلت وأتت ويا افعلی	ونون أقبلن فعل ينجلي
سواهما الحرف كهل وفي ولم	فعل مضارع يلي لم كيشم
وماضي الأفعال بالتأميز وسم	بالنون فعل الأمر إن أمر فهم

وربما كانت سهولة هذه المنظومات، وسرعة حفظها، ورغبة العلماء
في تركيز معارفهم وعلومهم سبباً واضحاً في شيوع هذا اللون من النظم
الإيقاعي في العصور المتأخرة.

ثانيًا - الرباعي :

والى بشار بن برد يُرجعُ كثير من العلماء والرواة فضل ابتكار الشكل الرباعي أو المربع أو الدوييت، حيث تقوم الوحدة الواحدة فى هذا الشكل على أربعة أشطار، تتفق قوافى الأشطار الأول والثانى والرابع، وتختلف قافية الشطر الثالث على هذا النحو :

أ _____	أ _____
أ _____	ب _____

وهو ما نجده فى قول بشار :

ربابة ربة البيـت تصب الخل فى الزيت
لهـا عشر دجاجاتٍ وديك حسن الصوت

وقد شاع هذا اللون بين الشعراء منذ القرن الثانى إلى حد بعيد، وأكثروا فى استعماله فى مختلف أغراض الشعر، خاصة فيما يغلب عليه الطابع الهزلى الماجن. ومن ذلك قول أحد الشعراء هاجيًا محمد بن أبى العباس المشهور بأبى الدبس لكثرة ما كان يملأ لحيته من الفالية :

صرنا من الريح إلى الوكـس إذ ولى المصر أبو الدبس
ما شئت من لؤم على نفسه وجنسه من أكرم الجنس

كما كان هذا الشكل الرباعي هو أكثر الأطر الإيقاعية ملائمة لنظم الخواطر الشعرية المازحة، والمعاينات المتبادلة بين الشعراء، على نحو ما نجد فى قول حماد عجود لصديقه مطيع بن إياس فى مجلس ضمهما :

يا مطيع يا مطيعُ أنت إنسان رقيقُ
وعن الخير بطيءُ والى الشر سريعُ

فأجابه مطيع على الفور :

إِنْ حَمَادَ لَيْسَ سَفَلَةُ الْأَصْلِ عَدِيمُ
لَا تَرَاهُ الدَّهْرَ إِلَّا بِقَفَا الْعِيرِ يَهِيمُ
وللشاعر في الدوبيت حرية اختيار الوزن، دون تقييد بوزن محدد،
كما نرى في تقييد المزدوج بوزن الرجز. ومن هنا كان هذا الشكل من
أكثر الأشكال الجديدة شيوعاً في الشعر العباسي.

ويذكر الدكتور إبراهيم أنيس أن الرواة يجمعون على أن وزن هذا
الشكل مستعار من الفارسية، لكنه لم يَشْعُ ولم يَأْلَفه الشعراء، ولذلك جاءت
جميع أمثله على بحور وأوزان عربية، ولعل ذلك هو الذي دفع الدكتور
شوقي ضيف إلى القول بأن الفرس حين عادوا إلى لغتهم، استخدموا هذا
الضرب من الشعر، متخذين له اسماً جديداً هو "المثنوى".

وقد استهوى هذا الشكل كثيراً من الشعراء العباسيين، فعبروا من
خلاله عن كثير من فنون الشعر وموضوعاته في هذا العصر، ومنه قول أبي
نواس في الغزل، من بحر المجتث :

يَا مَنْ حَوَى الْحَسْنَ مُحَضًّا وَاهْتَزَّ كَالْغَصْنِ غَضًّا
لَوْ أَسْخَطْتَكَ حَيَاتِي قَتَلْتُ نَفْسِي لَتَرْضَى

ومنه قوله في الخمر، من بحر الرمل :

أَدْرِ الْكَأْسَ وَأَعْجِلْ مِنْ حَبْسِ وَاسْقِنَا مَا لَاحَ نَجْمُ فِي الْغَلَسِ
قَهْوَةٍ كَرَخِيَّةٍ مَشْمُولَةٍ تَنْفُضُ الْوَحْشَةَ عَنَّا بِالْأَنْسِ

ومنه قول أبي العتاهية في الزهر، من بحر الطويل :

يَخُوضُ أَنَاسٌ فِي الْكَلَامِ لِيُوجِزُوا وَلَلصَّمْتُ فِي بَعْضِ الْأَحَايِينِ أَوْجَزُ
إِذَا كُنْتَ عَنْ أَنْ تَحْسِنَ الصَّمْتَ عَاجِزًا فَأَنْتَ عَنِ الْإِبْلَاحِ فِي الْقَوْلِ أَعْجَزُ

وقوله من بحر السريع :

الموت بين الخلق مشتركُ لا سوقة يبقى ولا ملكُ
ما ضر أصحاب القليل وما أغنى عن الأملاك ما ملكوا
ومنه قوله متغزلاً، على وزن السريع أيضاً :

أصبحت بالبصرة ذا غربة أدفع من هم إلى كربة
أطلب عتبي من حبيب نأى وليس لي عتبي ولا عتبه
ومنه قول أبي الشمقمق في وصف برغوث، من بحر المنسرح :

يا طول يومى وطول ليلته فليهن برغوثة بجذليته
قد عقدت بندها على جدى واجتهدت فى اقتسام جمالته
وقوله فى هجاء بشار، من مجزوء الرمل :

هلينيه هالينيه طعن قثاة لتينيه
إن بشار بن برد تيس اعمى فى سفينه
ومنه قول العباس بن الأحنف متغزلاً، من بحر المتقارب :

بأنس الحبيب يطيب السمر وتلتد عيناي طول السمر
إذا نادمته مسرة كفانى به الله ضوء القمر
ومنه قول بشار فى هجاء خياط أعور، أفسد ثوباً له، من مجزوء الرمل :

خاط لي عمرو قبلاً لبت عينيه سواً
قلت بيتاً ليس يدري أمدىح أم هجواً
ومنه قول ديك الجن متغزلاً، من بحر السريع :

أنت حديثى فى النوم واليقظة أتعبت مما أهذى بك الحفظة
كم واعظ فيك لي وواعظه لو كنت ممن تنهاه عنك عظه

ومنه قوله متغزلاً أيضاً، على وزن الوافر :

أيا قمرًا تَبَسُّمَ عن أَقْصاحٍ ويا غصنا يميل مع الرِّياحِ
جبينك والمقلد والثنايا صباحُ في صباحٍ في صباحِ

ويروى أن حماد عجرد كان يكتب أبياتاً على وزن الرباعي، يقرأ به الزنادقة في صلاتهم، فضلاً عن كثير من نماذج هذا الشكل؛ ومن رباعياته غير الدينية، ما هجا به غيلان جد عبد الصمد بن المعزل وكان على أعشار البصرة وظهرت منه خيانة، يقول من بحر الكامل :

ظهر الأمير عليك يا غيلانُ إذ خنته إن الأمير معانُ
أمع الدمامة قد جمعت خيانة قبح الدميم الفاجر الخوانُ

والرباعيات كثيرة جداً في أشعار العباسيين والمتأخرين.

ثالثاً . المسمطات :

وقد نتج عن توالي وحدات الرباعي أو المزدوج، والمثلث منه على وجه خاص، ظهور الشعر المسمط، وهو مشتق من السمط بمعنى القلادة.

والمسمطات قصائد تتألف من أدوار، تختلف عدد شطورها، لكن كل دور فيها يختتم بشطر متحد القافية مع قافية الدور الأول. ومن المسمطات، المثلث وهو تكرار للمزدوج مع ثبات قافية الشطر الثالث على هذا النحو

أ _____	أ _____
ب _____	
ج _____	ج _____
ب _____	
د _____	د _____
ب _____	

ومنه المربع وقوافيه على هذه الصورة :

أ _____	أ _____
ب _____	أ _____
ج _____	ج _____
ب _____	ج _____
د _____	د _____
ب _____	د _____

وأشهر أنواع المسمطات، الخمس الذى يتألف كل دور فيه من خمسة شطور، تتفق شطور كل دور من قافية واحدة، عدا الشطر الأخير، فإنه يستقل بقافية مغايرة، وإن كانت متحدة مع قافية الشطر الأخير فى كل دور على هذا النحو:

أ _____ أ _____
أ _____ أ _____

ب _____

ج _____ ج _____
ج _____ ج _____

ب _____

د _____ د _____
د _____ د _____

ب _____

وتسمى القافية المكررة ممدد المسمط، بوصفها قطبه الذى يدور عليه.

ومن نماذج المسمط المربع قول أبى نواس:

س _____ لاف دن	كشمس دجـنـ
كدمع جفـنـ	كخمـر عـنـ
طيبـخ شمـسـ	كلـون ورـ
ريـب فـرـ	حليـف سـجـنـ
يامن لحـانـ	علـى زـمـانـ
اللهـو شـانـ	فـلا قلـهنـى

ودارس الشعر العربى فى العصر العباسى، يلحظ بوضوح شيوع المسمط الخمس على نحو أوسع. وقد أنشد كمال الدين الدميرى خمسة تتألف من اثنى عشر دوراً مختلفة القوافى، إلا أن القسم الخامس من كل دور، متحد مع قافية الدور الأول وتبدأ الخمسة بهذا المطلع :

ما روض ريحانكم الزاهرُ وما شذا نسكرم العاطرُ
وحق وجدى والهوى قاهرُ مد غبتمو لم يبق لى ناظرُ
والقلب لا سال ولا صابرُ

قالت ألا لا تلجّن دارنا وكابد الأشواق من أجلنا
واصبر على مر الجفا والضنا ولا تمرن على بيتنا
إن أبانا رجل غائرُ

ويختتم المسمطة بهذا الدور :

يا ليلة قضيتها حلوّة مرتشفاً من ريقها قهوّة
تسكر من قد يتغى سكره ظننتها من طيبها لحظه
يا ليت لا كان لها آخرُ

وممن اشتهر بكثرة استعمال المسمط الشاعر تميم بن المعز، وقد أورد له صاحب اليتيمة مسمطة يقول فيها :

دم العشاق مطلول ودين الحب مهطول
وسيف اللحظ مسلول ومبدى الحب معنول
فَبَحْ يا أيها الكاتم

وقد شاع فى العصور المتأخرة اتجاه الشعراء إلى تسميط قصائد غيرهم، وذلك بأن يزيدوا قبل كل بيت من أبيات القصيدة التى يسمطونها، عدداً من الأقسام على روى الشطر الأول من البيت.

وأشهر أنواع هذا التسميط، الخمسات، وذلك بأن يأتي الشاعر بثلاثة أقسام، ثم يورد بيت الشاعر الآخر، على نحو ما فعل صفي الدين الحلي في تسميط أول أبيات حماسة أبي تمام بقوله :

يا للحماسة ضاعت بينكم حيلى وضاع حقى بين العذر والعذل
فقلت من قلة الأنصار والخولى (لو كنت من مازن لم تستبح إبلى
بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا

وعلى كل، فالغالب على النماذج السابقة من الوجهة الإيقاعية، يكمن فى تعدد القوافى وتناوبه، وهى الفكرة الأساسية التى قامت عليها أخطر محاولات التجديد الإيقاعى فى الشعر القديم، والتى تتمثل فى الموشحات الأندلسية، وربما كان كل ما مر بنا من مزدوجات ومربعات ومسمطات -إرهاصاً قوياً بظهور فن التوشيح فى مغرب العالم الإسلامى- ولعل من أخطر المنظومات الشعرية التى تسبب إلى شعراء مشاركة، وأكثرها اقتراباً من الفكرة الأساسية لفن التوشيح، تلك الأبيات المنسوبة لديك الجن الحمصى، التى يقول فيها :

قولى لطيفك ينثنى	عن مضجعى عند المنام
عند الرقاد عند الهجوع	عند الهجود عند الوسن
ففسى أنام فتتطفى	نار تأجج فى العظام
فى الفؤاد فى الضلوع	فى الكبود فى البدن
جسد قلبه الأكف	فأعلى فراش من سقام
من قتاد من دموع	من وقود من حزن
أما أنا فكم أعلم	ت فهل لوصلك من دوام
من معاذ من رجوع	من وجود من ثمّن

وواضح أن هذه المنظومة كما يقول الدكتور شوقي ضيف نشأت من فكرة بسيطة هي تكرار قافية البيت بروى جديد، وكأنما وقعت هذه المنظومة لمقدم بن معافى القبرى، شاعر الأمير عبد الله بن محمد المروانى (٢٧٥ - ٣٠٠هـ) فنظم على نمطها بعض منظوماته إعجاباً بها واستحساناً لها. وكتب لهذا النمط أن يشيع بعده فى الأندلس، وأن يسكب الوشاحون فيه من الأنعام ما يمتع الأسماع والأفئدة.

الموشحات

أهم محاولات تطوير الإيقاع الشعري

تأتى الموشحات فى مقدمة محاولات تطوير الإيقاع الشعرى،
اعتماداً على تنوع القافية فى الأدب العربى القديم.

والوشائج لغة : خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان، يُخالف
بينهما، بحيث يكون أحدهما معطوفاً على الآخر. واشتقاق تسمية الموشحة
منه، يعكس دقة واضحة فى اختيار المصطلح، فالموشحة فى حقيقتها،
تتألف من مجموعتين أساسيتين من الشطور الشعرية، تتحد قوافى إحداهما
من أول الموشحة إلى آخرها، على حين تختلف قوافى الأخرى فى كل
جزء عن الذى سبقه أو الذى يليه.

وهو مما يمكن أن نعبر عنه بصورة أخرى، قائلين بأن الموشحة
تتكون من أبيات، يقوم كل واحد منها على قفل، تتحد قافية أشطاره مع
قوافى أقفال الأبيات الأخرى، ودور، تختلف قافية أشطاره عن قوافى
أدوار الأبيات الأخرى؛ مع الوضع فى الحسبان أن القفل الأول من
الموشحة، يسمى المطلع أو المذهب؛ وأن القفل الأخير يسمى الخرجة،
وهو غالباً ما يكون بالعامية الأسبانية (الأعجمية)، أو ما يعرف بالرومانس،
ويتعلق بلغة الصبيان أو النسوة أو الندامى؛ مسبوقاً بحكاية عن القول أو
الغناء.

وقد اصطلح الدارسون على تسمية شطور القفل أغصاناً، وشطور
الدور أسماطاً.

والموشحة تتكون فى الغالب من مطلع، أو مذهب، ثم خمسة
أبيات، وهو ما يعرف بالموشح التام. وإذا كان الموشح دون مطلع،سمى
موشحاً أقرعاً. (سب ١٢ بالدور وليس بقفل)

كتاب دار الطراز لابن سناء الملك، هو المصدر الأساسى لدراسة
الموشحات ومعرفه مصطلحاتها ونظام بنيتها، على المستوى اللغوى

والإيقاعى؛ بالإضافة إلى عدد من الدراسات الهامة المتداولة، والتي كفتنا أمر عرض القضايا الفنية والاصطلاحية، التي تتصل بالموشحات، وفي مقدمتها كتاب محمد مهدي البصير عن "الموشحات بين المشرق والمغرب"، ودراسة د. مصطفى عوض الكريم عن "فن التوشيح"، ودراسة د. سيد مصطفى وعنوانها "في أصول التوشيح"، ودراسة د. عباس الجراري حول "موشحات مغربية" ودراسة د. محمد زكريا عناني عن "الموشحات الأندلسية"، فضلاً عن مجموعة هارتمان المبكرة Das Muwashahah.

وتتقسم الموشحات التي وصلت إلينا، من حيث بنيتها الإيقاعية على ثلاثة أقسام :

الأول - ما يقوم على أساس من العروض الخليلي، وهو ما يبين من الكثرة الغالبة، مما وصل إلينا من موشحات؛ ولعل هذا هو ما دفع الدكتور سيد غازي إلى القول بأن «ميزان العروض هو حجر الزاوية في نظم الموشح، كما هو الشأن في نظم القصيدة، وقد اعتمد عليه المغنون في تجزئة الموشحات وتلحينها، وفي تطويع الألحان الأسبانية لمقاييسه، على نحو ما فعل المغنون في الشرق حين غنوا بالشعر العربي على ألحان الفرس والروم، فقطعوا هذه الألحان وطوعوها لأوزانه. كل ما في الأمر أن مقاييس العروض في الموشح لم تعد قاصرة على مقاييس الخليل التي ضبط بها أوزان الشعر العربي، بل تعدتها إلى مقاييس جديدة، ولدها الوشاحون من مقاييس الخليل».

وعلى هذا يرى الدكتور غازي أن العروض لا اللحن، هو الأساس للإيقاع في الموشحة، وإن طرأ عليه بعض التعديل، وهو ما أشار إليه ابن سناء الملك قبلاً في مقدمة كتابه "دار الطراز"، في قوله : «والموشحات

تنقسم إلى قسمين: (الأول) ما جاء على أوزان أشعار العرب، (الثاني) ما لا وزن له فيها، ولا إلمام له بها. والذي على وزن الأشعار ينقسم إلى قسمين: أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة، تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشحات على هذا النسج، فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف، ويتشيع بما لا يملك، اللهم إلا إن كانت قوافي قفله مختلفة، فإنه يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن المخمسات.

والثاني - هو ما يقوم على أساس من استعمال معكوسات البحور، والأوزان المهملة، على نحو ما نجد في قول ابن بسام الشنتريني في كتاب الذخيرة: «وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا، واخترع طريقتها - فيما بلغني - محمد بن محمود القبري الضريير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة.... وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب».

والثالث - هو ما لا يعتمد على إيقاع العروض الخليلي، بقدر اعتماده على إيقاع الألحان الأسبانية. يقول ابن سناء الملك: «والقسم الثاني هو ما لا مدخل لشيء منه في أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجسم الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط، وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، وميزاناً لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر، وانفلاتها عن الكف، وما لها من عروض إلا التلحين».

وعلى الرغم من صعوبة قضية الوزن فى الموشحات وتشعبها، فإننا
غير معنيين من ذلك كله إلا بالموشحات التى التزمت الإيقاع العروضى
سواء أكن ذلك على المستوى الشطرى أو البيتى، وهى بدورها تنقسم إلى
عدد لا نهائى من الأشكال والأنماط، يعد من أهمها النماذج التالية :

حَضْرَ أ _____ أ _____

ب _____

ب _____

ب _____

أ _____ أ _____

ج _____

ج _____

ج _____

أ _____ أ _____

وهو ما نجده فى قول ابن نباتة على وزن الوافر : مفاعلتن مفاعلتن

فَعُولُن :

إلى بكأسِكَ الأشهى إلَيَّا ولا تبخل بعسجدِها عليَّ

معتقة تدار على الندامى

كأن على ترائبها نظامًا

من الراح التى مَحَسَّ الظلامًا

أضادت وهى صاعدة الحمى فقلت عصير عنقود الثرىا

أدرها بين أحيان وزمر

على درين من زهر وقطر

كان حديثه في كل قطر

حديث ندى المؤيد في يدياً يطيب رواية ويضوع رياً

وهو أبسط أشكال الموشحات، حيث يتكون المطلع من غصنين

على الوافر التام يتفقان في تقفيتهما؛ ثم يتكون كل بيت من دور يقع في

ثلاثة أسماط أحادية متحدة القافية، وقفل مكون من غصنين يتحدان في

تقفيتهما مع قافية المطلع.

وقد تختلف قافية غصني المطالع، فيتحول الشكل إلى هذه

الصورة:

أ _____ ب _____

ج _____

ج _____

ج _____

أ _____ ب _____

د _____

د _____

د _____

أ _____ ب _____

وهو ما نجده في قول أبي بكر بن زهر على وزن الرمل : فاعلاتن

فاعلاتن فاعلا :

أيها الساقى إليك المشنكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همست في غرتك

وشربت الراح من راحته
 كلما استيقظ من سكرته
 جذب الزق إليه وانكا وسقاني أربعا ففى أربع
 ما لعينى عشيت بالنظر
 أنكرت بعدك ضوء القبر
 وإذا ما شئت فاسمع خبري
 عشيت عيناي من طول البكا وبكى بعضى على بعضى معي
 وقد تكون أسماط هذا النموذج رباعية كما نجد فى موشحة ابن
 الصباغ على وزن المدين : فاعلاتن فاعلن فعلن، يقول :
 النوى أفنت قوى جلدى فدموع العين تنسجم
 لم أجد عوناً على السقم
 غير سجع الورق فى الظلم
 ذكرتى عهد ذى سلم
 فاستهل الدمع فى الديم
 يا حمامات اللوى أسعدى مكهداً قد شفه السقم
 هل إلى تلك الطلول سبيل
 أو بهاتيك الخيام مقيلاً
 فبها يشفى أليم الغليل
 فمتى يدنو المعنى العليل
 فلهيب الشوق فى كبدي ترك الأحشاء تضطرم

وقد يكون هذا النموذج أقرع أى دون مطلع أو مذهب على نحو
 ما نجد فى قول ابن زهر أيضاً، وهو على وزن مجزوء الكامل المرفل،

الذى ينقص جزءاً فى كل سمط من أسماط الدور، والذى ينقص سبباً ثقيلاً
من أول تفعيلة فى النص الأول - كل قفل :

متفاعِلن	متفاعِلن متفاعلاتن
فاعِلن متفاعِلن	متفاعِلن متفاعلاتن

يقول ابن زهر:

يا صاحبي نداء مغتبط بصاحب
لله ما يلقاه من فقد الحبايب
قلب أحاط به الهوى من كل جانب
أى قلب هائم لا يستفيق من اللواج
أنحى على رشدى وأعدمنى صلاحى
نغرثنى الأبصار عن نور الأقاخى
يسقى بمختلطين من مسك وراح
كالجباب العائسى فى صفحة الماء القراح

وقد يقسم المطلع تقسيمًا ثلاثيًا على غرضين متحدى القافية بينهما
غصن يوافقهما من حيث القافية، وإن كان أقصر من حيث الوزن، على هذا
النحو:

ب _____

ب

ب _____

→ _____

● [Handwritten signature](#)

ج. _____

أ. _____ أ. _____ أ. _____

وهو ما نجده عند إبراهيم بن سهل الإسرائيلي على وزن الرجز:

مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان

مستفعلن مستفعلن فاعلان

يقول:

باكر إلى اللذة والإصباح بشرب راح فما على أهل الهوى من جناح

إغنى زمان الوصل قبل الذهاب

فألروض قد رَوَّاه دمع السحاب

وقد بدا في الروض سر عجاب

ورد ونسرين وزهر الأقاح كالمسك فاح والطير تشدو باختلاف النواح

انهض وباكراً للمدام العتيق

في كأسها تبدو كلون العتيق

بكف ظبي ذى قوام رشيق

مهفف القامة طاوى الجناح كالبدري لاج عصيت من وجدى عليه اللواح

* وقد تداخل أسماط أدوار مثل هذا النموذج على هذا النحو:

أ. _____ أ. _____ أ. _____

ب. _____ ج. _____

ب. _____ ج. _____

ب. _____ ج. _____

أ. _____ أ. _____ أ. _____

د. _____ هـ. _____

د. _____ هـ. _____

_____ د _____ ه

_____ أ _____ أ _____ أ

وهو ما نجده في قول ابن نباتة على نفس الوزن :

مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

يقول :

ما سحَّ محمَّرُ دموعي وساحَ على الملاحِ إلا وفي قلبي المعنى جراحُ
بي من بني الأتراك حلوا الشبابُ مُرُّ السطَّا
عشقه حينَ عذمت الصوابُ من الخطَّا
يشكو حشا الغزلان منه التهابُ إذا عطَّا
وربما تشكو الغصون اكتئابُ إذا خطَّا
يزيد أجفاني ندى وارتياحُ نهى اللواحِ مثل جلال الدير يوم السماحِ
حبر له في الخلق ذكر جميلُ لا يُفترى
ماح على غيظ الغمام البخيلُ محل الثرى
مارأت العينُ له من مثلُ ولا ترى
يوقد في أوطانه للنزِيلُ نار القرى
شرارها في الكيس حمر صحاحُ لها اقتداحُ لكنها في القلب عذب قراحُ
ولنا أن نلاحظ أن كل دور يشتمل على أربعة أسماط.

* وقد تقسم أغصان هذا النموذج تقسيماً ثنائياً، على هذا النحو:

_____ أ	_____ ب
_____ ج	_____ د
_____ ج	_____ د
_____ ج	_____ د

ب _____	أ _____
و _____	هـ _____
و _____	هـ _____
و _____	هـ _____
ب _____	أ _____

وهو ما نجده في موشحة ابن خزر البجائي على وزن مجزوء
الكامل المذال متفاعلن متفاعلان، يقول :

نفر الزمان الموافق	حياتك منه بابتسام
نبّه من النوم النديم	فالزهر قد وشى البطاح
وقامة النصفن القويم	في الروض هزته الرياح
ومسكة الليل البهيم	نمت بكافور الصباح
قم فارتضع تلك الأبارق	فالدهر يقضى بانتظام
شمس الحميا في الكؤوس	قد قابلت شمس النهار
تجلى كما تجلى العروس	من تحت ريحان العذار
ذاك التمنى للنفسوس	عود تجلى أو عقار
يا حبذا عيش مرافق	والقلب في يد الفلام

فكل دور يشتمل على ستة أشطار تتحد قوافي كل ثلاثة منها
بصورة رأسية.

* وقد يتكون المطلع، ومن ثم سائر الأفعال بما فيها القفل النهائي
(الخرجة) من أربعة أجزاء ذات روى واحد، وهو المطلع المرصع،
ويكون على هذا النحو :

ا ————— ا ————— ا ————— ا

ب ————— ج

ب ————— ج

ب ————— ج

ا ————— ا ————— ا ————— ا

د ————— هـ

د ————— هـ

د ————— هـ

ا ————— ا ————— ا ————— ا

على نحو ما نجد في موشحة عبادة بن ماء السماء، التي اختلف
بعضهم في وزنها، فمنهم من جعلها من الرمل ومنهم من الرجز، ومنهم من
جعلها من السريع :

فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

يقول عبادة بن ماء السماء :

من ولي في أمة أمرا ولم يعدل يعزل إلا لحاظ الرشا الأكل
جُرْتُ في حكمك في قتلى مسرفاً
فانصف فواجب أن ينصف المنصف
وارأف فإن هذا الشوق لا يرأف
علل قلبي بذاك البارد السلسل ينجلي ما بفؤادي من جوى مشعل
إنما تبرز كي توقد نار الفتن

صنما مصوراً في كل شيء حسن
إن رمى لم يُخط من دون القلوب الجنن
كيف لي تخلص من سهمك المرسل فصولي واستبقني حياً ولا تقتل
ولنا أن نلاحظ أن أسماط كل دور مقسمة على قسمين بالصورة
المعروفة بالمطرف، موافقة في ذلك لأغصان القفل وكأن كل سمط من
أسماط الدور الثلاثة يساوي في وزنه، مع اختلاف التقفية، أحد غصني
القفل.

وربما كان هذا الموشح من وزن نصف معكوس البسيط فاعلن
مستقلن، إذا تصورنا أن مطلعهُ مطرفاً مكوناً من سطرين وهو الأقرب، على
هذا النحو:

من ولي في أمة أمراً ولم يعدل
يعزلي إلاحاظ الرشأ الأكحل
وهو ما نجده في موشحة مظفر بن إبراهيم العيلاني على نفس
الوزن مفاعلن مستقلن، والتي وحد فيها بين قوافي جميع أغصان المطلع
والأقفال، كما وحد بين قوافي جميع أسماط كل دور، يقول:

كللي	يا سحب تيجان الربى بالحلى
واجعلي	منعطف الجدول
ياسما	فيك وفي الأرض نجوم وما
كلما	أخفيت نجماً أظهرت أنجماً
وهي ما	تهطل بالطلی والدما
فاهطلي	على قطوف الكرم كي تمتلي
وانقللي	للدن طعم الشهد والقرنفل
تقد	كالكوب الدرّي للمرتصد

يعتقد فيها المجوسى بما يعتقد

واتخذ يا ساقى الراح بها واعتمد

وامل لى حتى ترانى عنك فى معزل

قل لى فالراح كالعشق إن يزد يقتل

* وقد يكون المطلع مطرفاً مع اختلاف التقنية على هذا النحو:

أ ————— أ ————— ب ————— ب

ج ————— د

ج ————— د

ج ————— د

أ ————— أ ————— ب ————— ب

هـ ————— و

هـ ————— و

هـ ————— و

ومن ذلك ما نجده فى موشحة أبى بكر اللبانة على وزن الطويل:

مفاعلاتن فعولن مفاعلاتن مفاعلاتن فعولن مفاعلاتن

فعولن مفاعلاتن

يقول ابن اللبانة:

كذا يقتاد سنا الكوكب الوقاد إلى الجلاس مشعشة الأكواس

أقم عذرى فقد آن أن أعكف

على خمر يطوف بها أوطف

كما تدرى هضم الحشا مخطف

إذا ما ماذ فى مخضرة الأبراد رأيت الآس بأوراقه قد ماس

من الأنسِ وإن زاد فى النورِ

على الشمسِ وبدر الديجورِ

له نفسى وما نفس مهجورِ

غزال ماذْ ضراغمة الآسادْ بلحظ جاسْ خلال ديار الناسْ
* وقد يكون المطالع، وكذلك الأدوار، مذيلاً مع تقسيمه تقسيماً ثنائياً على
هذا النحو:

ب	_____	أ	_____
ب	_____	أ	_____
د	_____	ج	_____
د	_____	ج	_____
د	_____	ج	_____
ب	_____	أ	_____
ب	_____	أ	_____
و	_____	هـ	_____
و	_____	هـ	_____
و	_____	هـ	_____
ب	_____	أ	_____
ب	_____	أ	_____

وهو ما نجده فى موشحة الخلوف التى على وزن الخفيف:

فاعلاتن مستفعِلن فعِلن فاعلاتن متفعِلْ

يقول:

أحرق الفجر عنبر السحرِ بلهيب الصباحِ
وقد افتر مبسم الزهرِ عن ثنايا الأقاحِ

حاجب الشمس حجب القمرًا	بحجاب النهار
وحلا الطل أنجم زهراً	فى سماء البهار
ولوى الأسل سالفاً خضراً	فوق صدغ النوار
وسرى نبت العارض النهر	فى حدود البطاح
وانثنى عطف مائس الشجر	تحت طى الوشاح
استحى النور من الفلق	واختفى فى الورق
مذ تجلت غزالة الأفق	فى شقيق الشفق
جرت شهب أنجم النسق	فى مجال السبق
وقفى الصبح حلبة الأثر	بعد ذاك الجماح
وعلى الجو طائر البكر	مد طرف الجناح

* وقد يكون مطلع الموشحة ثنائياً، تقفى أغصانه بصورة رأسية على هذا النحو:

_____ أ	_____ ب
_____ أ	_____ ب
_____ ج	_____ د
_____ ج	_____ د
_____ ج	_____ د
_____ أ	_____ ب
_____ أ	_____ ب
_____ هـ	_____ و
_____ هـ	_____ و
_____ هـ	_____ و

أ _____
ب _____

ومن ذلك ما نجد في موشحة ابن زمرك على وزن مخلص البسيط :

مستعلن فاعلن فعولن، يقول :

ومخجل الشمس والقمر	بالله يا فامة القضيبي
وأيد اللحظ بالحور	من ملك الحسن في القلوب
لم يدر مالذة الصبا	من لم يكن طبعه رقيقا
تملكه نفحة الصبا	فرب حُرْ غدا رقيقا
لكن إلى الحسن قد صبا	نشوان لم يشرب الرحيقا
ونعم العين بالنظر	فغذب القلب بالوجيب
يقبح من قلبه الشر	وبات والدمع في صبيب
يهفو إذا هبت الرياح	أواه من قلبى المتنى
لطار شوقا بلا جناح	لو كان للصب ما تمنى
أسهر ليلى إلى الصباح	وبلبل الدوح إن تغنى
بالطيف فى رقد السحر	عصاك إن زرت يا طبيبي
والعين تحوى من السهر	أن تجعل النوم من نصيبى

وقد يتغير الوزن فى مثل هذا النموذج بزيادة الشطر الثانى فى كل

غصن عن الشطر الأول، ووزنه :

فاعلن فاعلان فاعلن مستعلن

وكذا زيادة الشطر الثانى فى كل سمط عن الشطر الأول، ووزنه :

فاعلن فاعلن فاعلن مستعلن

على نحو ما نجد فى موشحة الأعمى التطيلي الشهيرة :

سافر عن بدر	ضاحك عن جمان
وحواه صـدري	ضاق عنه الزمان
شفني ما أجـد	آه مما أجـد
بساطش متـد	قام بي وقـد
قال لي أين قـد	كلما قلت قـد
ذا مـهـزـنـي فـضـر	وانثنى خطوط بـان
للصـبـا والقـطـر	عابثـه يـدـان
ليست جهدي وفـقـه	بي هوى مضمـر
فـقـادى أفـقـه	كلما يظهـر
لا يـداوى عـشـقـه	ذلك المنظـر
فلـكـى دـرى	بـابى كيف كـان
عـذـرـه وعـذـرى	راق حتـى اسـتـبان

* وقد تختلف تقفية الأغصان فى هذا النموذج على هذا النحو:

ب _____	أ _____
ب _____	ج _____
هـ _____	د _____
هـ _____	د _____
هـ _____	د _____
ب _____	أ _____
ب _____	ج _____
ز _____	و _____
ز _____	و _____

ز _____	و _____
ب _____	أ _____
ب _____	ج _____

على نحو ما نجد في موشحة ابن سهل على وزن مجزوء الرجز:

مستعلن مستعلن، يقول :

يا لحظات للفتن	في كرها أوفى نصيب
ترمى فكلى مقتل	وكلها سهم مصيب
اللوم للاهى مباح	أما قبوله فلا
علقتة وجه صباح	ريق طلاء عنق طالا
كالظبي ثغره أقاح	وما ارتعى شبح الفلا
يا ظبي خذ قلبى وطن	فأنت فى الإنس غريب
وارتج فقلبي سلسل	ومهجتى مرعى خصيب
بين اللمى والحرور	منها الحياة والأجل
سقت مياه الخضر	فى خدّها ورد الخجل
زرعته بالانظر	وأجتنيه بالأمل
فى طرفه الساجى وسن	شهد أجفان الكئيب
والردف فيه ثقل	خفا له عقل اللبيب

وقد يتغير الوزن فى مثل هذا النموذج بزيادة الشطر الثالث من

المطالع والشطر الأول من أسماط كل دور؛ على نحو ما نجد فى موشحة

ابن بقاء على الرجز، ووزنها:

مستعلن مستعلن

مستفعلن فاعلان	مستفعلن فاعلان
مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن

يقول :

مالي شمول	إلا شـجـون
مِزاجُها في الكاس	دمع هـتـون
لله ما بذر	من الدموع
صب قد استعبر	من الولوع
أودى به جـوذـر	يسوم البقيع
فهو وقتيل	لا بل طعين
بين الرجا والياس	له منون
جرحـت للحـين	كفى بكفى
وحيل ما بينى	وبين إلفى
لاشك بالبين	يكنون حتفى
حان الرحيل	ولى ديسون
إن ردها العباس	فهو الأمين

* وقد يقسم المطلع والأدوار والأقوال تقسيماً ثلاثياً مديلاً؛ على هذا النحو الذى تشترك فيه الأسماء مع الأغصان، من حيث تذييلها جميعاً:

أ _____	أ _____	ب _____
ج _____	ج _____	ب _____
د _____	هـ _____	و _____
د _____	هـ _____	و _____

د _____	هـ _____	و _____
أ _____	أ _____	ب _____
ج _____	ج _____	ب _____
ز _____	ح _____	ط _____
ز _____	ح _____	ط _____
ز _____	ح _____	ط _____

على نحو ما نجد في موشحة وشاح مجهول على وزن نصف البسيط أو محذوف الرجز : "مستفعلن فعُـلن" ، يقول :

لى فى الهوى مذهبى	يا عاذلى فاذهبى	لا أسـتـمـع
ذكر الهوى استحبابى	تطيعه الألبابى	فتتـبـى
يا عاذلى دعنى	فما أرى اللوما	إلا حـرام
أما قذى جفنى	قد فارق النوما	فلا منام
والدمع كالمزن	أمده عزمـا	فلا منام
سلم حمى ينهبى	وبالنوى يرغبى	ويـفـجـى
فلردى أسبابى	فى فرقة الأحبابى	تـسـتـودع
لله ما ألقى	فى حب من أهوى	من العنا
فإن أذب عشقا	فإنما البلوى	عندى منى
لا أطلب العتقا	منه ولا أقوى	على الضنا
دعنى فلى مذهبى	فى خده المذهبى	إذ يلمـى
جماله الخلابى	لمهجتى غلابى	ما أصـنـى

* وقد يقسم المطلع تقسيماً ثلاثياً مديلاً تتحد فيه قوافى أغصانه

عدا الغننين المذيلين، على حين تقسم الأدوار تقسيماً ثنائياً مديلاً مزدوج

القافية، على هذا النحو :

أ _____ أ _____ ب _____

أ _____ أ _____ ب _____

ج _____ د _____

ج _____ د _____

ج _____ د _____

ج _____ د _____

أ _____ أ _____ ب _____

أ _____ أ _____ ب _____

هـ _____ و _____

هـ _____ و _____

هـ _____ و _____

هـ _____ و _____

أ _____ أ _____ ب _____

أ _____ أ _____ ب _____

وهو ما نجده في موشحة ابن بقي على الخفيف، ووزنها:

فاعلان مستفع لان فاعلان

فاعلان مستفع لان فاعلان

فاعلاتن فاعلان فاعلاتن

يقول:

هـنـد خـال تـحت ظـلال الـياسـمين

وأقـسـاخ يسـقى بـراح ضـمـيـن

من يرم أمراً جليل يهوى ريما

يصطفى منه خليلٌ ونديمٌ
 فاتركاني للشمول لا تلومنا
 وجد رشدي أن أميل وأميمنا
 فني غزالٌ يرمي نبالٌ من جفون
 بي يا صاح منها جراحٌ كل حين
 عند إبراهيم طاب المعنى
 وبه كان أصاب ما تمنى
 لا تسوموه العتاب إن تجننا
 وشكا سكر الشباب وتجننى
 واستمال سيف الحجال بالمجون
 واستباح أسد الكفاح في العرين

والمرصع هو أكثر أنواع الموشح شيوعاً، وأدخلها في التوشيح عند
 أهل الصنعة به؛ لكثرة تقسيماته وخروجه عن حيز المسمطات والمربعات
 على نحو يوفر له طاقة إيقاعية كبيرة وتميزاً واضحاً عن غيره من الأشكال
 الشعرية الأخرى.

* وقد يكون المرشح مرصع المطلع والأقفال والأدوار، على هذا
 النحو الذي قسمت فيه الموشحة تقسيماً ثلاثياً:

جـ	ب	ا
جـ	هـ	د
ح	ز	و
ح	ز	و
ح	ز	و

أ _____	ب _____	ج _____
د _____	هـ _____	ج _____
ط _____	ي _____	ك _____
ط _____	ي _____	ك _____
ط _____	ي _____	ك _____
أ _____	ب _____	ج _____
د _____	هـ _____	ج _____

وهو ما نجده في موشحة ابن بقي على وزن نصف البسيط أو

محدوف الرجز (مستعلن فعْلُن)، يقول :

أعيا على العوذ	رهمين بلبلال	مَحْـمُـوْـرُقْ
أذله الحبُّ	لا ينكر الذلُّه	مَنْ يَعِشْـقُ
من لى به يرنو	بمقلتي ساحرُ	إلى العبادُ
ينأى به الحسنُ	فينثني نافرُ	صعب القيادُ
وتارة يدنو	كما احتسى الطائرُ	ماء الثمادُ
فجيده أغيدُ	والخد بالخالِ	مُنْهَمَّـوْـقُ
نكتمه الحبُّ	فلى إلى الكلِّه	تَشْـوْـوْـقُ
عطا بليتيه	ومر كالظبي	لببيـديه
فدلَّهم عليه	تكسر الحلبي	بجيـديه
تفتير عينيه	يسرع في برء	عميـديه
فإن أكن أقصد	منه فأولى لى	إذ يرمـمـوْـقُ
هل يسلم القلبُ	وأسمهم المقلِّه	تَقْـوْـوْـقُ

* وقد يكون المطلق والأقوال ثلاثية التقسيم، على نحو ما مر بنا في موشحة ابن بقي السابقة، على حين يكون تقسيم الأدوار رباعيًا على هذا النحو:

أ	ب	ج	
أ	ب	ج	
د	هـ	و	ز
د	هـ	و	ز
د	هـ	و	ز
أ	ب	ج	
أ	ب	ج	
ح	ط	ي	ك
ح	ط	ي	ك
ح	ط	ي	ك
أ	ب	ج	
أ	ب	ج	

على نحو ما نجد في موشح ابن القراز الذي جاء أقرع (أى دون مطلع أو مذهب) وعلى وزن نصف البسيط أو مجزوء الرجز:

فاعلان	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن
فاعلان	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن
فاعلان	مستفعلن	مستفعلن	فاعلن

يقول:

بـأبى ظبى حمى تكتفئه أسد غيل
مذهب رشف لمى قرقفه سلسليل
يستبى قلبى بما يعطفه إذ يميل

نواعتدال يعزى إلى ذى نعمة ثابت

فى ظلال تحتى حلى قطر الندى بايت

ذو فتور ذو غنج ذو مرشف ألتس

العبير فى أرج والحسن فى ملبس

كم يثير وجد شج بالدنفى مكتسى

نواعتلان لو عللا انطق عن ساكت

وغزال لو مقللا الحظ عن باهت

* وقد يكون تقسيم المطلع المرصع رباعيًا، باختلاف فى الوزن مع

احتفاظ الدور بتقسيمه الثنائى على هذا النحو:

أ _____ ب _____ ب _____ ج _____

أ _____ ب _____ ب _____ ج _____

د _____ هـ _____

د _____ هـ _____

د _____ هـ _____

د _____ هـ _____

أ _____ ب _____ ب _____ ج _____

أ _____ ب _____ ب _____ ج _____

و _____ ز _____

و _____ ز _____

و _____ ز _____

و _____ ز _____
 أ _____ ب _____ ب _____ ج _____
 أ _____ ب _____ ب _____ ج _____

وهو ما نجده في موشحة ابن حزمون التي على وزن الرجز :

مستفعلن مستفعلان مستفعلن مستفعلن فعولن
 مستفعلن مستفعلان مستفعلن مستفعلن فعولن
 مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن

يقول :

يا عين بكى السراج الأزهر النسيرو اللامع
 وكان نعم الرقاج فكسرا كي قنبرا مدامع
 من آل سعد أغر مثل الشهاب المتقد
 بكى جميع البشر عليه لما أن فقد
 والمشرفى الذكر والسمهوى المطرد
 شق الصفوف وكر على العدو متشد
 لو أنه منعاج على الورى من الثرى لو راجع
 عادت لنا الأفراج بلا افترا ولا امترا فضاجع
 نضالbas الزرد وخاض موج الفيلىق
 ولم يرعه عدد ذاك الخميس الأزرق
 والخور تلثم خد أديمه الممزق
 وكان ذاك الأسد فى كل خيل يلتقى
 إذا أرى الأعلاج وكبرا ثم انبرى يماسع
 رأيتهم كالدجاج منفرا وسط العرى الواسع

وعلى ذلك، فأشكال الموشحات عديدة لا حصر لها ولا حد، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تضبط قواعدها. ومع تسليمنا بصحة ما ذهب إليه الدكتور سيد غازي من أن مصدر الإيقاع الأساسي في بنية الموشحة، إنما يرجع إلى النظام الإيقاعي للعروض الخليلي - إلا أن كثرة التغيرات التي تطرأ على بنية الموشحة وحركتها الداخلية، تؤكد - بما لا يدع مجالاً للشك - أن الوشاحين كانوا يعتمدون بصورة واضحة على الإيقاع اللحني، في تحقيق التماثل الموسيقي في موشحاتهم، وهو ما تؤكدته إشارات ابن بسام، وابن سناء الملك وغيرهما عن انحرافات النظام التوشحي، وتأبيه على حدود الضبط والتنظير؛ وهو ما كان أساساً - فيما بعد - لكثير من محاولات التطوير القافوي في الأدب الوسيط.

الإيقاع

وتطوره فى الشعر العربى الحديث

شهد الشعر العربي الحديث ضروباً متلاحقة من التطور والتجديد،
ترتد في حقيقتها إلى تصورات الشعراء منذ أوائل القرن العشرين، حول
ماهية الشعر ذاته، وطبيعة وظيفته، وهو ما يرتد بدوره إلى تأثيرهم العميق
بحركة الشعر العربي والثقافة الإنسانية بصفة عامة، مع الالتفات إلى تفاوت
درجة هذا التأثير على مستوى المدارس الشعرية والأجيال الزمنية والثقافة
الفردية للشعراء أنفسهم.

ولقد أصاب موسيقى الشعر ما أصاب غيرها من عناصر البناء الفني
للقصيدة الحديثة، من نزوع إلى إدراك محاولات التطور، سعياً وراء التواءم
الفنى بين قيم النص الجمالية والبنائية من ناحية، ووظيفته الثقافية
والاجتماعية من ناحية أخرى.

الإحياء والبعث :

ولعلنا لا نعدم محاولات الانفلات من قبضة البنية الإيقاعية التقليدية
الموروثة للعروض الخليلي، منذ مرحلة الإحياء، فقد سعى شوقي إلى كتابة
إحدى قصائده على نظير إيقاعي جديد، وزنه :

فاعلن فعو فاعلن فعو

- فقال أبياته الشهيرة في وصف مرقص أقيم بسرّاي عابدين سنة ١٩٠٤،
وأولها :

مال واحتجب وادّعى الغضب

ليت هاجري يشرح السّبب

عتبه رضى ليته عتب

علّ بيننا واشيا كذب

أو مقلّدا يخلق الرّيب

مّن لمذنب دمه سحب

- والتي ربما لم ترق حافظ إبراهيم فكتب ساخرًا :

شال وأنخبط وادّعى العبط

ليت صاحبي يلع الزّكط

إلا أن محاولات هذا الجيل، وربما الأجيال التالية، في سبيل
المغايرة الإيقاعية؛ كانت أكثر وضوحًا على مستوى القافية؛ فيكتب شوقي
المزدوج الذي أكثر من استعماله في قصصه الشعرى، قصة نديم
الباذنجان التي يقول فيها :

كان إسلطان نديم واف يُعبد ما قال بلا اختلاف
وقد يزيد في الثنا عليه إذا رأى شيئًا حلاّ فيه

وكان مَولاهُ يرى ويعلمُ
فجلسا يومًا على الخِوانِ
فأكلَ السلطانُ منه ما أكلَ
قال النديمُ : صدق السلطانُ
هذا الذى غنى به الرئيسُ
يذهبُ ألفَ عِلَّةٍ وَعِلَّةٍ
قال : ولكنَّ عندهُ مَرَارَةٌ
قال : نعم مُرٌّ وهذا عَيْبُهُ
هذا الذى مات به بُقراطُ
فالتفتَ السلطانُ فيمن حَوْلَهُ
قال النديمُ : يا مَلِيكَ الناسِ
جُعِلَتْ كى أنادمَ السلطانا

ويسمعُ التَّمليقَ لكن يَكْتُمُ
وجىءَ فى الأكلِ بباذنجانٍ
وقال : هذا فى المذاق كالعسلِ
لا يستوى شَهدُ وباذنجانٍ
وقال فيه الشَّعرُ جالنيوسُ
ويُبْرِدُ الصَّدْرَ وَيَشْفِي الفُلَّةَ
ومَّا حَمَدَتْ مَرَّةً أَنَارَهُ
مُدَّ كُنْتُ يا مولاى لا أُحِبُّهُ
وسُمِّ فى الكأسِ به سُقراطُ
وقال كيف تجدون قولَهُ
عُذْرًا، فما فى فَعَلَتى من باسٍ
ولم أنادمُ قَطُّ باذنجانا

ومن ذلك كثير من الشعر الذى نظمته فى خصوصياته وتغلب عليه
النزعة القصصية، على نحو ما نجد فى قصيدته "الأنانية" التى نظمها حول
ابنته أمينة وكتب لها أسود صغير؛ يقول :

يا حَبِداً أَمِينَةً وَكَلْبُهُمَا
أَمْنِيَتِي تَجِبُوا إِلَى الْحَوْلِينَ
لكنها بيضاءُ مثلُ العَجاجِ
يَلْزَمُهَا نَهَارُهَا وَتَلْزَمُهَا
فَعندها من شِدَّةِ الإِشْفَاقِ
فى كلِّ سَاعَةٍ لَهُ صِيَاخُ

تُحِبُّهُ جِدًّا كَمَا يُحِبُّهَا
وَكَلْبُهَا يَنَاهِزُ الشُّهُرِينَ
وعَبْدُهَا أَسْوَدُ كَالذِّبَاغِي
ومثلما يَكْرُمُهَا لا تُكْرِمُهَا
أَن تَأْخُذَ الصَّغِيرَ بِالْخَنَاقِ
وَقَلَّمَا يَنْعَمُ أَوْ يَرْتَاحُ

كما استعمل المربع أو الدوبيت في بعض قصائده، كقصيدة تحية
للترك التي بدأها بمقطع من المزدوج الرباعي، واتخذ من رويه رويًا مخالفًا
في الشطر الرابع من كل بيت، يقول :

وحمداً يا أمير المؤمنين	بحمد الله رب العالمين
لقينا الفتح والنصر المبين	لقينا في عدوك ما لقينا

* * *

فكنت أجلاً إقداماً وضرباً	هم شهدوا أذى وشهدت حرباً
وطهرت المواقع والحصون	أخذت حدودهم شرقاً وغرباً

* * *

نتائجها لنا ظهرت وبافت	وقبل الحرب حرب منك كانت
وغادرت القياصر حائرنا	أنت الحادثات بها فلانت

وهو ما استعمله في قصيدة أخرى بعنوان : السفور كأنك تراه!

يقول :

وفي أيّ الحقائق تستقرُّ	على أيّ الجنان بنا تمُّرُّ
بلغت بنا الربوع، فأنت حرُّ	رويداً أيها الفلك الأبَرُّ

* * *

كأن لم يَضوِّها ضَجَرُ وأينُ	شهدت ولم تتم للركب عينُ
بل الإبريزُ بل أفقُ أغرُّ	يحثُّ خطاك لُجُّ بل لجينُ

* * *

تحيطُ بك الجزائر كالشياه	على شبه السهول من المياه
تكرُّ مع الظلام ولا تفرُّ	وأنت لهن راعٍ ذو انتباه

أما حافظ إبراهيم فقد استخدم الشكل السابق الخمس، وكأنه
نوع من أنواع التسميط، على نحو ما نرى في قصيدته التي يرثي به الملكة
فيكتوريا، يقول :

أعزى القوم لو سمعوا عزائي وأعلن في مليكتهم رثائي
وأدعوا الإنجليز إلى الرضا بحكم الله جبار السماء
فكل العالمين إلى فناء

أشمس! الملك أم شمس النهار هوت أم تلك مالكة البحار
فطرف الغرب بالعبرات جاري وعين اليم تنظر للبهار
بنظرة واجد قلق الرجاء

أمالكة البحار ولا أبالي إذا قالوا تغالى في المقالي
فمثل علاك لم أر في المعالي ولا تاجاً كتاجك في الجلال
ولا قومًا كقومك في الدهاء

الرومانسيون :

وعلى الرغم من قصدية بعض شعراء جيل الإحياء إلى تقسيم قصائدهم تقسيمًا مقطعيًا على أساس من تعدد القوافي، على نحو ما صنع حسن على الغيايتي في ديوانه "وطنيتي"، وهو ما حض عليه بعض شعراء عصره كحافظ إبراهيم وإسماعيل صبرى، على نحو ما ذكرنا في مقدمة ديوانه -إلا أن هذا اللون من التجديد لم يدع في شعرنا الحديث إلا على يد شعراء الرومانسية الذين كانوا على تعدد مشاربهم واتجاهاتهم أكثر انفتاحًا من غيرهم على الثقافة الغربية، وأكثر تأثرًا بآداب الغربيين، على نحو ما يبدو بوضوح شديد في إنتاج مطران خليل مطران منذ بواكير أعماله التي ظهرت في ديوانه الأول سنة ١٩٠٨م.

- فلم يقتصر مطران على استخدام الأوزان الموروثة في صورتها التقليدية، بل تراه يحاول تطوير بعض هذه الصور فيكتب إحدى قصائده على وزن يتكون شطره من أربع تفعيلات من "فاعلاتن" وكأنه يقدم له الرمل في صورة ثمانية لم تقف عليها من قبل، وهو ما نجده في ذلك النشيد الذى طلب منه أحد الملحنين الفرنسيين أن ينظمه متوافقًا مع أحد ألحانه، يقول مطران :

أبشِرى يا مصرُ، أمَّ المجد من أقصى الحُقبُ

رجال اليوم من أبنائك الغرَّ النُجبُ

أبشِرى يا / مصر أمم / لـ / مجد من أقـ / صلحقبُ

هـ//هـ/ / هـ/هـ//هـ/ / هـ/هـ//هـ/ / هـ/هـ//هـ/

رجال لـ / يوم من أبا / نائك لغر / رننجبُ

هـ//هـ/ / هـ/هـ//هـ/ / هـ/هـ//هـ/ / هـ/هـ//

- وهو أحياناً يقدم لنا قصائد يختلف وزن شعرها الأول عن وزن شعرها
الثاني، يقول :

من بقايا الشباب في وادي	قلبي في المسمى تكين
زهرة في شحوبها العادي	ظمأ من سنين
لبثت وهي آخر الزهر	في رياض الهوى
وأراها تقضى وفي الأثر	سائر القوي

فالشطر الأول في هذه الأبيات الأربع من وزن الخفيف "فاعلاتن
مستعلن فاعلاتن" على حين جاء الشطر الثاني في البيتين الأولين على
وزن فاعلن فاعلان على حين جاء الشطر الثاني في البيت الثالث على وزن
فاعلن فاعلن أما البيت الرابع فقد جاء شطره الثاني على وزن فاعلن فعو.

- ولم يقف مطران عند هذا الحد، بل قدم لنا في بعض الأحيان
قصائد مرتكزة على غير بحر، بحيث تصبح القصيدة الواحدة مؤلفة من أبحر
متعددة، على نحو ما نجد في قصيدته "نفحة الزهر" يقول :

باسم المليكة في الأزاهر	ذات الجلالة والبهاء
يهدى إليك بيان شاعر	أذكى التهاني والدعاء
متفاناً على	*

أنظريها تجديها زهراً	واقرائها تجديها فكراً
تلك أشباه المنى في لطفها	لبست حسناً فجاءت صوراً
من غداء النور من سقى الندى	من حنو الليل من ضم الثرى
من هزير الريح في تسيارها	من مناغاة الدُّرارى في السرى

* * *

قالت الوردَةُ ذاتُ النهيِ / والأمرِ

في الزهرِ

يا وصيفاتي بناتِ النورِ / والقطرِ

في الفجرِ

أختنا شمسُ البناتِ الخردِ / الزُّهرِ

في العصرِ

من غدي تبرحُ خيثرُ الكاعِبِ / البكرِ

في طُهرِ

.....

.....

* * *

سُرَّتِ الأزهارُ لَمَّا سَمِعَتْ	ذلكَ النطقَ الزكيَّ الأذقراً
واستقرت ليلها هاجعة	فرأت حُلماً جميلاً في الكرى
أبصرت عُرْساً بهيجاً حافلاً	جامعاً من كلِّ جيلٍ معشراً
عقد العطرُ سحابةً ناصعاً	فاشياً بينهم مُنشِراً

.....

.....

* * *

باسمِ المليكة في الأزاهرُ	ذاتِ الجلالةِ والبهاءِ
يهدى إليك بيانُ شاعرُ	أذكى التهاني والثناءِ

والقصيدة كما نرى تبدأ بيتين من وزن مجزوء الكامل المرفل
"متفاعل متفاعلاتن" مع ملاحظة التزام علة الترفيل في العروض والضرب
معاً في البيتين جميعاً؛ ثم ينتقل الشاعر في المقطع التالي إلى وزن الرمل

المحذوف "فاعلاتن فاعلاتن فاعلا"، ثم يأخذ المقطع الثالث شكلاً جديداً:
إذ تتألف أبياته العشرة في شطرها الأول من وزن الرمل الذي اجتمع على
عروضه علة الحذف وعلة القطع "فاعلاتن فاعلاتن فعْلُن"، أما شطره الثاني
فيتكون من جزئين من فاعلاتن المشعثة "فالاتن فالاتن" أو ثلاثة أجزاء من
فاعِلن المقطوعة "فعْلُن فعْلُن فعْلُن". ثم ينظم الشاعر المقاطع الثلاثة التالية
على وزن الرمل المحذوف، وأخيراً يختم القصيدة كما بدأها بنفس البيتين
اللذين كتبهما على مجزوء الكامل المرفل.

وهو يكرر الصنيع ذاته في قصيدته "غرام طفلين" التي بدأها
بمقدمة تقع في ستة أبيات من مجزوء الرمل، فاعلاتن فاعلاتن؛ أولها:
أنت تبغى السيرا — شاعلاً عما ترى
ثم أكمل أبيات القصيدة في وزن الكامل؛ متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن، وأول
أبياته:

طفلان كالأخوين مؤتلفان شَبًّا وشَبًّا على الهوى قلبان
أما في قصيدته "طفلان" فقد مزج مطران بين تعدد الوزن وتعدد
القافية. والقصيدة تنقسم على ثلاثة أجزاء ينوع الشاعر في أولها قوافي
أبياته ويسوقها على وزن الرمل؛ فاعلاتن فاعلاتن فاعلا، يقول فيها:
لعب الطفلان حتى تعبَا فاستقرًّا بعد جُهدٍ مُجْهِدٍ
ثم ينتقل في القسم الثاني الذي استعمل فيه الشاعر قافية موحدة،
إلى وزن الطويل؛ فعولن مفاعِلين فعولن مفاعِلن؛ يقول:
وداعِ على قلبى يفر قضاؤه وما أنا إلا للمنى بمودع
ثم يختم الشاعر القصيدة بأبيات على وزن الكامل، يقول:
وطنى العزيز لقد عهدتك قبلها أمنا لبنا ومخافة للعداى

- وليس من شك في أن أخطر محاولات مطران في إحراز التطور الإيقاعي، إنما تتمثل في قصدية تغيير عدد التفاعيل، بحيث لم تعد أبيات القصيدة متساوية الطول.

وتكمن قيمة مثل هذا التغير الإيقاعي في أنه يمثل الإرهاص الحقيقي لحركة الشعر الحر وهو ما نجده بوضوح في قصيدته "تهنئة بمولود"؛ يقول :

فيك أنجلى يا ليلُ طفلاً صغيرُ
فوق السريرِ
طفلاً كجدّيه سريّ أميرُ

لما بدا نأدى بشير الصفا
بُشرى الفلا
بُشرى الهدى بُشرى الندى والوفاء

مُحمّد لا يدع أن يؤملاً
إذ أقبلاً
للخير والإحسان بين المألاً

هذا كريمٌ من كريم أئسى
نعم الفتى
قد طاب عزماً وزكاً منبئاً

ومن الواضح أن وحدة النص في هذه القصيدة، مقسمة على ثلاثة أسطر من الرجز على هذه الصورة :

مستعلن مستعلن مستعلن

مستعلن

مستعلن مستعلن مستعلن

ويكتب مطران القصيدة المثلثة بصورة أكثر انتظاماً مع توحيد قافية الشطر الثالث :

أ _____ أ _____

أ _____

ب _____ ب _____

أ _____

ج _____ ج _____

أ _____

على نحو ما نجد في عدد من قصائده منها قصيدته "الطفل الظاهر" فيصوّل على وزن الكامل :

لَكَ يَا وَلِيدُ تَحِيَّةُ الْأَحْوَارِ كَتَحِيَّةِ الْجَنَّاتِ وَالْأَطْيَارِ

تُهْدَى إِلَى سَحْرِ مِنَ الْأَسْحَارِ

أَقْبَلْتُ وَجْهَكَ بِالطَّهَارَةِ أَبْلَجُ وَالْوَقْتُ طَلَقُ، وَالرَّبِيعُ مُدَبِّجُ

وَالشَّمْسُ سَاكِبَةٌ سَيُولُ نُضَارُ

آيَاتُ حُسْنٍ لَمْ يَكُنْ مَظَاهِيرَا لِلسَّعْدِ فِيكَ وَلَا ضُرْبُنَ بِشَائِرَا

لَكِنَّهُنَّ عَرَضْنَ فِي التَّسْيَارِ

وقد اتجه مطران في بعض محاولاته الشعرية التي عمد إلى تغيير
القافية فيها كل بيتين - إلى أن يوحد بين تقفية الأشطر ذاتها على هذا
النحو:

أ _____	ب _____
أ _____	ب _____
ج _____	د _____
ج _____	د _____
هـ _____	و _____
هـ _____	و _____

وهو ما نجده في قصيدته "الشاعر والطائر" يقول :

يا أيها الطائر المغتنى	بلا نشير ولا نظيم
من لى بشدو طليق فن	كشدوك المظرب الرخيم
فأنت تشدو بلا بيان	وقما تشاء المنى تجيد
ونحن باللفظ والمعاني	نعجز عن بعض ما نريد
أعز جناحك يارفيق	أطر وأفرح خلى بال
من ساكب النور لى رحيق	وفسحة الجو لى مجال

وهو ما نجده بصورة أخرى أقرب إلى التذييل مع ملاحظة تغيير

وزن العروض من فاعلا في البيتين الأولين إلى فاعلات أو فاعلاتن في

البيتين الأخيرين - في قصيدته "القاضي العادل"، يقول :

صبح الأزهار طيف ملكى يهز	بالزهور
يا لها بكرأ كحور الخلد هبت تخطر	فى البكور
قلدت جبهتها فى نسق زاهى البياض	تاج قطن
وأعارت ثوبها من خير ألوان الرياض	كل حسن

ولاشك في أن هذه النزعة التنويعية التي تبدو واضحة في استعمال مطران للقوافي؛ إنما ترجع في غالب الظن إلى تأثر بفن التوشيح الذي نظم مطران على غرار اثنتين من قصائده هما "الزهر"، و"الوردتان" التزم فيهما بناءً واحدًا على هذا النحو:

أ	ب
أ	ب
ج	د
ج	د
ج	د
أ	ب
أ	ب
هـ	و
هـ	و
هـ	و
أ	ب
أ	ب

يقول في قصيدته أو موشحته "الوردتان"، مراعيًا في تقسيمها بنية الموشحة التقليدية المقسمة إلى مطلع وأبيات يتألف الواحد منها من قفل ودور:

تبارك الله فهُوَ وَلَمَّا	أراد أن يبدع الكيان
أبداه فَنَرُهُ وَلَمَّا	يَقُلْ لِمَا شَاءَ كُنْ فَكَانَ

* * *

فَجَاءَ ذَا الْعَالَمِ الْعَظِيمِ	لَفْظًا لِفِكَرِهِ تَصَوُّرَهُ
الْشَّمْسِ وَالْأَرْضِ وَالنَّجُومِ	مِنْ مَظْمِنَاتٍ وَمُبْصِرَةٍ
كَأَحْرِفٍ سَفَرَهَا الرِّقِيمِ	مُذْهِبَةً أَوْ مُحْضِرَةً
جَمِيعَهَا اسْمٌ وَهُوَ الْمُسَمَّى	فِي سَعَةِ الْخَلْقِ وَالزَّمَانِ
وَكُلِّ حَرْفٍ حَوَى لَهُ اسْمًا	يَضِيقُ عَنْ ضَمِّهِ الْمَكَانِ

* * *

وَنُورَ اللَّهِ بَابِتْسَامِ	تَمَثُّلُهُ الْبَاهِرُ الْبَدِيعِ
وَزَانَ مَا فِيهِ مِنْ نِظَامِ	بِكُلِّ ضَرْبٍ مِنَ الْبَدِيعِ
فَتَقَبَّ الشَّمْسُ بِالظَّلَامِ	وَدَبَّحَ الْعَامَ بِالرَّبِيعِ
وَأَنهَضَ الشَّاهِقَ الْأَشْمَا	وَأَقْعَدَ النُّورَ فَاسْتَكَانَ
وَقَدَّ مَاءً جَرَى خِضْمًا	وَتَحْتَهُ النَّارُ فِي أَمَانِ

وقد توسع شعراء الديوان؛ شكري والعقاد والمازني - في دعاوى التجديد الإيقاعي وخاصة على المستوى النظري، بعد أن دعى العقاد صراحة في مقدمة ديوان المازني إلى تعديل الأوزان والقوافي لتتواءم مع الموضوعات الجديدة التي يطرحها هؤلاء الشعراء من خلال قصائدهم.

- فعلى الرغم من تشدد العقاد الواضح إزاء قضية الوزن؛ إلا أن قارئ الديوان يلحظ ميله الواضح إلى توزيع الوحدات الإيقاعية على نحو مغاير للبنية الإيقاعية التقليدية في القصيدة العربية، وهو ما نجده على سبيل المثال في قصيدته "عدنا والتقينا"، يقول:

التقينا

والتقينا

عجبًا كيف صحونا ذات يوم فالتقينا

بعدما فرَّق قُطْران وجيشان يدينا

فتصافحنا بجسمينا وعدنا فالتقينا

بعد عصرٍ

أى عصرٍ

وهى موزعة إيقاعياً على هذا النحو :

فاعلاتن

فاعلاتن

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن

- وقد ينوع فى قصيدة واحدة بين المجزوء والمنهوك، على نحو ما فعل

فى قصيدة "المصرف"؛ يقول :

شبران من ذاك النبسا

بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء

ليست باق صى فى الرجاء

وهى موزعة إيقاعياً على هذا النحو :

متفاعِلن متفاعِلن

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

متفاعِلن متفاعِلن

- وهو ينوع أحياناً في القصيدة الواحدة بين المشطور والمجزوء والمنهوك، كما نجد في قصيدته "سلع الدكاكين في يوم البطالة"؛ يقول :

مقفرات	مغلقات محكمات
كل أبواب الدكا	كين على كل الجهات
تركوها	أهملوها

يوم عيد عيدوه	ومضوا في الخلوات
* * *	

"البدار!"	"ما لنا اليوم قدار!"
أى صوت ذاك يدعو لنا	س من خلف الجدار
أدركوها	أطلقوها

ذاك صوت السلع المح	بوس في الظلمة صار
* * *	

في الرفوف	تحت أطباق السقوف
المدى طال بنا بـ	من قعود ووقوف
أطلقونا	أرسلونا

بين أشات من الشا	رين نسعى ونطوف
------------------	----------------

وقد وزعها العقاد توزيعاً إيقاعياً مجدداً، امتزج مع تنويع القافية في

خلق جو موسيقى يعكس إلى حد بعيد طبيعة التطور الإيقاعي لشعر المرحلة

الرومانسية، وهي موزعة على هذا النحو:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتُ	فاعلاتن فاعلاتُ
فاعلاتُ	فاعلاتن فاعلاتُ
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتُ
فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتُ
فاعلاتُ	فاعلاتن فاعلاتُ
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتُ
فاعلاتن	فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن فاعلاتُ

- ويذهب المازني إلى توزيع تفاعليه توزيعاً يقترب بها كثيراً من طبيعة الشعر الحر، فيقول في قصيدته "أين أمك":

لم أكلمه ولكن نظرتني

سألته: أين أمك؟

أين أمك؟

وهو ما يتوزع إيقاعياً على هذا النحو:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وقد استعمل العقاد في شعره شتى ألوان تنوع القوافي المعروفة في عصره، والتي سبقه إليها الشعراء العرب على امتداد تاريخ الشعر العربي، على نحو ما يجد قارئ ديوانه الكبير، فتراه يستعمل المزدوج على نحو ما نجد في قصيدته "أسحار أيان" (مستعلن فعولن)، يقول:

قد أقبل الربيعُ بنشره يضرعُ
ففاحت الزهورُ وصاحت الطيورُ
حديثها تلحينُ ولحنها شجونُ

وتراه يستعمل المثلث في قصيدته "المعري وابنه" التي يقول فيها
على وزن البسيط :

يا أبى طال فى الظلام قيودى فمتى أنت مخرجى للوجود
طال شوقى إليك فاحلل قيودى
يا أبى عالمُ الظلام مُخيفُ ليس يقوى عليه طفلُ ضعيفُ
فأجرنى من ظلمة المسدود

وهو يستعمل الرباعى في قصيدته "سُكران" التي يقول فيها على
وزن المجتث :

هذا بشير الزمانِ فانشردفين الأمانى
على دعاء المثنانى وضجّة الندمانِ
وناد بالخمر : جوبى فى كل عرق طروب
وخالطى فى القلوب مواضع الأحزانِ

كما استعمل الرباعى الذى تتحد قوافى أشطوره، على نحو ما مر
بنا عند مطران، كما نجد فى قصيدة العقاد "يوم الذكر"، التي يقول فيها
على وزن الرمل :

أرسلى الطرف ملياً تنظري أثراً خلف خطاه كالضياء
وانظري ثم طويلاً تبصرى أملاً يشرق فى غير انتهاء
مرّ عامٌ منذ كان الملتقى أول العهد لدى الوادى هناك
منذ وافى، فتعالا، فارتقى بيننا الحب إلى ذاك السماك

كما نراه يستخدم النظام الخماسي في مقطوعته "الوحيد الغريق"
على وزن مخلع البسيط، يقول :

بحرٌ من الحبِّ والغزلِ طمأ على الكونِ فاحتواه
لعلَّ نرشفه بالقبيلِ تعال نترفقه بالشفاه
في غير مهملٍ ولا عجلِ

بحر حواف فيه من بعيدِ ننتظم الأرض والسما
أغرقت فيه الأسى القعيدِ وليفعل الدهر ما يشاء
حزنًا على نجله الوحيدِ

وقد يلتزم العقاد بأصول هذا النظام الشعري الموروث، موحدًا
قافية الشطر الخامس، تأسيسًا على قافية الشطر الأول على هذا النحو الذي
نجدته في قصيدته "بعد صلاة الجمعة" التي يقول فيها على وزن الرجز :

على الوجوه سِمةُ القلوبِ فانظر إلى المسجدِ من قريبِ
وقفْ لديه وقفلة اللبيبِ في ظهر يوم الجمعة المحبوبِ
إنك في حشدٍ هنا عجيبِ

هذا الذي يمشي ألا تراه كأنما قد حملتْ يداهُ
سقتجةً صاحبها الإله ذاك هو الدينُ وقد وفاه
فليس للدائن بالمطلوبِ

وذلك المبتسم الرصينُ كأنه بِسِرِّه ضنينُ
أصغى إليه سامعُ أمينُ فهو إذا صلى كمن يكونُ
في خلوة النجوى مع الحبيبِ

كما توسع العقاد في استعمال نموذج الموشحة في غير شكل من أشكاله، ولعل من أطرفها موشحة "على مقتضى الحال" التي كتبها على وزن الرجز ساخرًا من مكيدة وزارة المعارف إياه في ذلك الحين، يقول:

إلى الـوراء إلى الـوراء إلى الـوراء
إلى الـوراء كل يو م في الصباح والمساء
إلى كرومر الحنون
ومكمهون ولمبسون
وسمبسون وكل جون
إلى الـوراء بالقلوب إلى الـوراء بالعيون
إلى الـوراء إلى الـوراء إلى الـوراء
وفي ركاب المستشار
يمشى الكبار والصغار
والزارعون والتجار
والشاخصون في انتظار على اليمين واليسار
إلى الـوراء إلى الـوراء إلى الـوراء

— أما عبد الرحمن شكرى فقد اتجه إلى كتابة الشعر المرسل، الذي دعا إليه الشاعر جميل صدقى الزهاوى منذ أن كتب قصيدته التي تحمل هذا العنوان في سنة ١٩٠٥م.

وقد رأى شكرى أن في القافية المرسلة تحررًا من قيود القافية الموحدة، التي تضطر الشاعر في بعض الأحيان إلى أن يجافى إحساسه وشعوره في سبيل إحرازها.

وأغلب قصائد شكرى التى استعمل فيها القافية المرسلة تدخل فى إطار الشعر القصصى، وقد كان شكرى يرى أن هذا اللون من الشعر أحوج إلى القافية المرسلة من الشعر الغنائى، وربما كان متأثراً فى ذلك بالشاعرين الإنجليزيين وليم شكسبير وجون ملتون.

ومن أبرز نماذج القافية المرحلة فى شعره قصيدته الطويلة "كلمات العواطف"، وقصيدته القصصية نابليون والساحر المصرى التى يقول فيها:

سدكت بنابليون سالبة الكرى	والنوم لا ينعو لكل عظيم
يمشى وحيداً فى الخلاء وحوله	جيش من الآراء والعزمات
يرمى بعين السر أرجاء العرا	كالقانس الرامى بسهم صائب
ورأى على بعض التلال بقربه	شبحاً كما نظر المريض الهالك
متعمماً بعمامة مهدولة	متلفعاً بعمامة سوداء
فكأنما اتخذ الهلال عمامة	ثم ارتدى قطعاً من الظلماء
تجرى الرياح خلال لحيته التى	صبغت بلون غدائر الشمطاء
وتهزها حتى لتلطم وجهه	لطم الرضيع عوارض الآباء

وتتحصر أغلب محاولات شعر المهجر الأمريكى فى تجديد موسيقى الشعر، على تنوع القوافى على نحو ما نجد فى قصيدة "تعالى" لإيليا أبى ماضى على وزن الهزج، يقول:

تعالى نتعاطها	كلون التبر أو أسطع
ونسقى النرجس الواشى	بقايا الراح فى الكاس
فلا يعرف ما نحن	ولا يبصر ما نصنع
ولا ينقل عند الصب	حج نجوانا إلى الناس
تعالى نسرق اللدا	ت ما ساعفنا الدهر
وما دمننا وما دامت	لنا فى الناس آمبال

حيث تنوع قوافي الأبيات بين رويين أساسيين هما العين الساكنة والسين
المكسورة، وهو ما نجده بصورة أخرى عند ميخائيل نعيمة في قصيدته
"الآن" على الوزن الذي أسماه الجوهري في عروض الورقة مربع البسيط :
"مستفعلن فاعلن" يقول :

غداً أعيـد بقا	يا الطين للطين
وأطلق الروح من	سجن التخامين
وأترك الموت للـ	موتى ومن ولدوا
والخير والشر للـ	دنيا والدين
والبس العـرى ذر	عـا لا تُخطئـه
أيدي الملائك أو	أيدي الشياطين
فلا تُروعنـى	نار الجحيم ولا
مجالس الحور في الـ	فردوس تغرينـى
	* * *

غداً أجوز حدو	د السمع والبصر
فأدرك المبتدا الـ	مكنون في خبري
فلا كواكب إلا	كان لي سبيل
فيها ولا تربة	إلا بها أثرى
لي في القضاء قضا	والمنون منى
وفي ملاحمة الأقـ	سدار لي قسرى
غداً ولا أمس لي	حتى أقول غداً
فلتمحها الآن من	نطقى ومن فكرى

ولنا أن نلاحظ وجود قافية محورية، رويها النون المكسورة في

المقطع الأول وانراء المكسورة في المقطع الثاني، وتحتل هذه القافية في كل من المقطعين الأبيات : الأول والثاني والرابع والسادس والثامن. وقد استعمل هؤلاء الشعراء القافية الرأسية المتغيرة، التي رأيناها من قبل عند مطران والعقاد، وهو ما نراه بصورة أكثر وضوحاً ووضوحاً عند شعراء المهجر على نحو ما نجد في قصيدة "الحنين إلى صنين" لرشيد أيوب على وزن مجزوء المتقارب، يقول :

أفيق كفاك منام بدا الفجر كم تهجعين
وقامت لتنعى الظلام طيورُ ألا تسمعين

وهو ما نراه في قصيدة "أمام الغروب" لنسيب عريضة على نفس الوزن، يقول :

رويدك شمس الحياة ولا تسرع في الغروب
فما نال قلبي مناه وما ذاق غير الخطوب
حنانيك داعي الرحيل أنمضي كذا مرغمين
ولم نرو بعد الغليل فمهلاً ودّعنا لحين
أنمضي ولمّا نل رغائب نفسي طموح
أنقضي ويقضي الأمل وتذكّ تلك الصروح

- كما استعملوا الرباعي على نحو ما نجد عند نسيب عريضة كذلك في قصيدته "يا نفس" على وزن مجزوء الكامل، يقول :

يا نفس مالك في اضطراب كفريسة بين الذئاب
هلا رجعت إلى الصواب وبَدَلتَ ريبك باليقين
أحمامة بين الرياح قد ساقها القدر المتاح
فابتل بالمطر الجناح يا نفس مالك ترجفين

أصعدت في ركب النزوع حتى وصلت إلى الربوع
فأتاك أمرٌ بالرجوع أعلَى هبوطك تأسفين

- ويكتفى هؤلاء الشعراء في كثير من الأحيان بتغيير روى القافية بعد كل بيتين، على نحو ما نجد عند ميخائيل نعيمة في قصيدته "تقديس الغاب" على وزن المتدارك، يقول :

هو ذا قد أقبل أترابي أهلاً أهلاً بأصيحاي
الناسُ تسيرُ إلى القدا س ونحن نكرُ إلى الغاب
أشجار الغاب تحيننا وطيور الغاب تتاجينا
وزهور الغاب تصافحنا ونصافحها وتهنينا
الريحُ تمرُّ بنا خبيبا فيميس الحورُ لها طربا
والشمسُ بلطفٍ تلثم أو جهنا وتذرُّ لنا ذهابا

- وقد استعمل هؤلاء الشعراء النمط الخماسي الموحد القافية على نحو ما نجد في قصيدة إلياس فرحات "بين الطفولة والشباب" متحدثاً عن "الكسرة" مسقط رأسه، وهي على وزن الرجز، يقول :

ترجعني الذكرى إلى الكسرة إلى مقر الحب والطهارة
إلى اجتماعي بينات الحارة نلعب طوراً بالحصي وتارة
يشغلنني متهنٌ بالصنارة

نقيم فيما بيننا الأفراحا فناول الرمان والتفاحا
ونملاً الكئوس والأقداحا ماءً طهوراً رائقاً قراحا
نصبغُه حتى يحاكي الراحا

وطالما جعلتنى عريسا واخترن إحداهن لى عروسا
ثم يُزيّن لها الملبوسا بالريش حتى تشبه الطاووسا

ونطرب العيون والنفوسا

أما متى اجتمعت بالصبيان فشأننا إذ ذاك شأن ثان
نقلد الفرسان في الميدان لكن على خيل من القضبان
ملجمة بأوهن الخيطان

- وقد يلجأون في كثير من الأحيان إلى تقسيم القصيدة على عدة مقاطع، يستقل كل واحد منها بروى مستقل، على نحو ما نجد عند جبران في قصيدته "المواكب" التي مزج فيها جبران بين تنوع الوزن البسيط، فمجزوء الرمل من ناحية، وتنوع القافية من ناحية أخرى؛ يقول :

ليس في الغابات راع	لا ولا فيها قطيع
فالشتا يمشى ولكن	لا يجاريه الربيع
خلق الناس عبيداً	للذي يأبى الخضوع
فإذا ما هب يوماً	سائراً سار الجميع
وما الحياة سوى نوم تراوده	أحلام من بمراد النفس ياتمر
والسر في النفس حزن النفس يستره	فإن تولى فبالأفراح يستتر
والسر في العيش رغد العيش يحجبه	فإن أزيل تولى حجبه الكدر
فإن ترفعت عن رغد وعن كدر	جاورت ظل الذي حارت به الفكر
ليس في الغابات حزن	لا ولا فيها الهموم
فإذا هب نسيم	لم تجئ منه السموم
ليس حزن النفس إلا	ظل وهم لا يدوم
وغيوم النفس تبدو	من ثناياها النجوم

ولعل من أشهر القصائد التي استعمل فيها شعراء المهجر البنية المقطعية، وربما كانت من أذيع قصائد الشعر الحديث قاطبة من هذا اللون قصيدة الطلاس لإيليا أبي ماضي، التي يقول فيها :

جئت لا أعلم من أين
ولقد أبصرت قدماً
وسأبقى ماشياً
كيف جئت كيف أبصر
ولكنني أتيت
من طريقاً فمشيت
إن شئت هذا أم أبى
تطريقى ؟

قد دخلت الدّير أستند
فإذا القوم من الحي
غلب اليأس عليهم
وإذا بالباب مكتو
لست أدري
طوق فيه الناسكينا
مرة مثلي باهتونا
فهمو مستسلمونا
بُ عليه :

قد رأيت الشهب لا تد
ورأيت السُحب لا تد
ورأيت الغاب لا تد
فلماذا كلها فى الـ
رى لماذا تشرق
رى لماذا تُغدق
رى لماذا يورق
جهل مثلى ؟

لست أدري

- كما استعار هؤلاء الشعراء النظام التوشىحى لبعض قصائدهم مثلما نجد
فى قصيدة "أم الحجار السود" لنسيب عريضة على وزن الكامل، يقول :

رفعت لطرفك من مكان قاص
تختال بين حدائق وعِراض
أعرفت يا قلبى عروس العاصى

محبى أمانينا ومحيا الجود ونعيم راضى بالوجود سعيد
أعرفتها تلك الربوع العالية

ما بين لبنان وبين البادية
الذكريات وقد برزن علانية
نادين عنك بحسرة المطرود يا حمص يا بلدي وأرض جدودي
يا جارة العاصي لديك السؤدد
لبنان دونك ماجد متعبد
هو عاشق من دمه لك مورد
وارحمتا لمتيهم مصفود يسقى الهوى من قلبه الجلمود
وأغلب الظن، أن شعراء مدرسة أبوللو قد تابعوا محاولات سابقهم
من الرومانسيين، سواء من مدرسة الديوان أو مدرسة المهجر، في سبيل
تطوير للبنية الإيقاعية للشعر العربي؛ فنرى عند شعراء أبوللو تلك النزعة
التجديدية التي مرت بنا عند مطران والعقاد والمازني، مازجة بين غير
واحد من البحور في القصيدة الواحدة، وهو ما أطلق عليه أحمد زكي أبو
شادي مجمع البحور، أو ملتقى الأوزان، كما سماه كذلك الشعر الحر؛ وإن
كانت هذه التسمية الأخيرة تختلف إلى حد كبير عما اصطلح النقاد على
تسميته شعراً حراً فيما بعد، منذ نازك الملائكة وربما قبلها بقليل، وإلى الآن.
ومن أوضح الأمثلة على تداخل البحور في القصيدة الواحدة، ما
نجد في قصيدة النجوم لأحمد زكي أبي شادي، التي ترجمها عن الشاعر
الإنجليزي ف.و. هارفي، يقول :

- ١- لاشيء أكبر وداً معمرًا في الأرض
- ٢- يدرى به الإنسان من هذه الساطعات
- ٣- تلك التي باركتها تحية للرعاة
- ٤- على الحقول وأيضًا على البحور أيتها

٥- تحية الملاح...

...

٦- لكن ملايين دهر من السنين العجبية

٧- مضت وتلك بوجه مغبر للسماء

٨- نشدو بشدو اعتزال برقصها في الفضاء

وتوزيع تفاعيل هذه الأبيات على النحو التالي :

١- ٥/٥/٥/ ٥//٥// ٥/٥/// ٥//٥/٥/

مستفع لن فعلاتن مستفع لن فالاتن

٢- ٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

٣- ٥/٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/

مستفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٤- ٥/٥// ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥///

متفع لن فعلاتن متفع لن فعلاتن

٥- ٥//٥// ٥/٥/٥/

متفع لن فالاتن

٦- ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/

متفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٧- ٥//٥// ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥//٥/

متفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٨- ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/

مستفع لن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

والأبيات يغلب عليها شطر المجتث : مستفعل لن فاعلاتن فيما عدا
الشرط الثانى، الذى توالى فيه مستفعلن، على نحو يجعلنا ندخل فى حدود
الرجز، ثم اختتم البيت بـ: فاعلن فاعلاتن التى تجعلنا فى دائرة بحر
المديد.

وهو ما نراه بوضوح أكثر فى قصيدة "منها" للشاعر على محمود طه
حينما نجد مقطع القصيدة الأول على وزن السريع؛ مستفعلن مستفعلن
فاعلن، يقول :

وحيدة! ويحى! بلا راحةٍ ما بين موجٍ طاغياتٍ قواه
تجرى بى الفلك كأرجوحةٍ حيرى بأقيانوس هذه الحياة

على حين يأتى المقطع الثانى من هذه القصيدة على وزن
المتقارب، فعول أربع مرات فى كل شطر، يقول :

نمت زهرة فى غصون الخريف كحلُمٍ من الماء والخضرة
كزنبقة فى زهى حُلّةٍ ربيعية الوشى حمرة

- ولعل أخطر ألوان التجديد فى موسيقى الشعر عند شعراء مدرسة أبوللو ما
يسمى شعر التفعيلة أو الشعر الحر، الذى يقوم على تكرار وحدة إيقاعية
واحدة على نحو غير مطرد، إذ قد يأتى بها الشاعر مرة أو مرتين أو غير ذلك
دون تساوٍ أو انتظام، وهو ما يتلاءم بصورة كبيرة مع الأبحر الصافية موحدة
التفعيلة؛ علاوة على أن هذا اللون من الشعر لا يلتزم قافية موحدة على
طول الخط، فأساس النغم الموسيقى فيه يعتمد على طول السطر أو قصره،
تماشياً مع الدفقة الشعورية التى تفرغ فى كلمات الشاعر.

وقد ذهبت نازك الملائكة فى كتابها "قضايا الشعر المعاصر" إلى أن
فاتحة الشعر الحر كانت قصيدتها "الكوليرا" المنشورة سنة ١٩٤٧م، مغفلة

بذلك جميع المحاولات السابقة على قصيدتها، فى كتابة الشعر الحر وفى
مقدمتها محاولات شعراء مدرسة أبوللو. ومن ذلك قصيدة أبى القاسم
الشابى "أغنية الأحزان" التى نظمها فى السادس والعشرين من شهر إبريل
١٩٢٧م والتى تعد من الإرهاصات القوية المبشرة بشعر التفعيلة، يقول :

حَطَمْتُ كَفَّ الْأَسَى قِيثَارَتِي

فى يد الأحلام

فَقَضْتُ صَمْتًا أَنَا شَيْدُ الْغَرَامِ

بَيْنَ أَزْهَارِ الْخَرِيفِ الدَّائِيَةِ

وَتَلَاشْتُ فى سَكُونِ الْاِكْتِتَابِ

كصدى الفريد

وتوزيع تفاعيل هذه الأسطر على النحو التالى :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فاعِلن فَعْلانُ

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

فعلاتن فاعلاتن فاعلان

فَعِلن فَعْلانُ

وتظهر فى هذه الأسطر جملة من خصائص شعر التفعيلة : أولها تنغير
عدد التفاعيل من سطر إلى آخر، وثانيها عدم الالتزام بشكل ثابت
للأعاريض والأضرب، وثالثها عدم التقيد بوحدة القافية.

وأخطر من ذلك قصيدة محمود حسن إسماعيل فى رثاء شوقى،
والتي عنوانها "مأتم الطبيعة" وقد كتبها الشاعر إبان وفاة شوقى سنة ١٩٣٢م

ونشرتها مجلة أبوللو عدد فبراير ١٩٣٣م وقدمتها بعنوان "قصيدة من الشعر الحر" وأعادت نشرها مجلة الهلال سنة ١٩٧٠، وفيها يقول :

وخرير النهر في الوادي ٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥///
كأننا م النواح ٥٥//٥/ ٥/ ٥//
ومسيل الماء من جفن البطاح ٥٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥///
أدمع الكون، ونبرات الطبيعة ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥//٥/
كل طير ناح فيها.. ناعيا ٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

وهي تتوزع إيقاعياً على النحو التالي :

فعلاتن فاعلاتن فا
علاتن فاعلات
فعلاتن فاعلاتن فاعلات
فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

وهنا تبرز بصورة واضحة خصائص شعر التفعيلة، حيث لا التزام بوحدة القافية أو وحدة الضرب أو وحدة عدد التفاعيل، علاوة على ظهور تلك السمة المائزة لشعر التفعيلة وهي التدوير، وهو ما سنتحدث عنه تفصيلاً فيما بعد.

- بل إن تجديد شعراء مدرسة أبوللو لم يقف عند هذا الحد، بل عمد بعضهم إلى خلق نوع من تمازج التفاعيل، في إطار الشعر الحر على نحو ما نجد في قصيدة "المرح" لمصطفى عبد اللطيف السحرتي؛ يقول :

كل شيء في الوجود يمرحُ ٥//٥/ /٥//٥/ ٥/٥//٥/
ما خلا الإنسان ٥٥/٥/ ٥//٥/

كل وقتٍ ساهم متوهمٌ
 حتى المماتِ
 ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//
 ٥٥//٥//
 ها هو الوادي تغنى بالأغاني
 من هواءٍ طيورٍ ونباتٍ !
 وهي تتوزع إيقاعياً على هذا النحو :
 فاعلاتن فاعلاتُ فاعلا
 فاعلن فاعلان
 فاعلاتن فاعلاتُ متفعِلن
 مستفعِلن
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ

الأمر الذي نلاحظ معه تمازجاً واضحاً بين فاعلاتن ومستفعِلن، علاوة على ما
 في الأسطر من خصائص مميزة لقصيدة التفعيلة.

- وعلى مستوى القافية، فقد عني كثير من شعراء أبوللو بتنويع
 قوافيهم، فاستعملوا القوافي الثنائية الرأسية، على نحو ما نجد في قول
 إبراهيم ناجي على وزن الرمل في قصيدته "العودة":

رفرف القلب بجنبى كالديبحُ وأنا أهتف : يا قلب اتدُ
 فيجيب الدمع والماضى الجريحُ لم عدنا ؟ ليت أنالِم نعدُ
 لِمَ عدنا، أولم نطوِ الغرامُ وفرغنا من حنين وألم
 ورضينا بسكونٍ وسلامُ وانتهينا لفراغ كالعدم

- واستعملوا القوافي التي يتغير رويها كل بيتين على نحو ما نجد
 في قول أبي القاسم الشابي من قصيدته "جدول الحب بين الأمس
 واليوم" على وزن مجزوء الكامل؛ يقول :

بالأمس قد كانت حياتي كالسماء الباسمة
واليوم قد أمست كأعماق الكهوف الواجمة
قد كان لى ما بين أحلامي الجميلة جدول
يجرى به ماء المحبة طاهراً يتسلسل
تسعى به الأمواجُ باسمه كأحلام الصبا
بيضاء، ناصعة ضحوكاً مثل أزهار الربى

- واستعملوا كذلك القوافي التي يتغير رويها كل ثلاثة أبيات على ما نجد
في قول الشابي في قصيدة "أبناء الشيطان" على وزن الخفيف، يقول :

أىُ ناسٍ هذا الورى ؟ ما أرى إلا برايا شقية مجنونة
جبلتها الحياة في ثورة اليأس من الشر كي تجن جنونة
فأقامت له المعابد في الكون، وصَلَّتْ له وشادت حصونه

* * *

كم فتاة جميلة، مدحوها، وتغنوا بها لكي يسقطوها
فإذا صانت الفضيلة عابوها، وإن باعت الخنا عبدوها
أصبح الحسن لعة تهبط الأرض، ليغوى أبناؤها وذووها

* * *

وشقى طاف المدينة يستجدي ليحيا، فخيّبوه احتقارا
أيقظوا فيه نزع الشر، فانقض على الناس فاتكاً جبّارا
ييدر الرعب في القلوب، ويدكى -حيثما حل- في الجوانح نارا

والملاحظ أن تغير روى القافية، ومن ثم تغير المقطع يختلف من
حيث عدد الأبيات طويلاً وقصراً متمشياً عند شعراء أبوللو، كما هو الحال
عند غيرهم من الرومانسيين، مع الدقة الشعورية والتجربة الذاتية التي يريد

الشاعر أن يصبها في هذه القوالب.

- وقد استعمل شعراء مدرسة أبوللو الشعر المرسل، الذى بشربه الزهاوى وشكرى ملتزمين القواعد الخيلية فى نظم أبياتهم، من حيث الوزن دون أن يتقيدوا حرفاً وحيداً للروى، فيأتى كل بيت من أبيات القصيدة بروى مختلف على نحو ما مر بنا من قبل، وعلى نحو ما نجد فى قول أحمد زكى أبى شادى فى "قصيدة الليل" التى ترجمها عن الشاعر الإنجليز كولردج على وزن الطويل، يقول :

مقطعة الجمرات فى الموقد انتهت	وكل اجتهد داخل البيت ساكن
وقد أحكم المزلاج قفلاً فلا ترى	صفار عصفير برفرف نافذه
يراقبن قوت اليوم والزهر صامت	ويسكب فى رفق عبير مسائه
وللجدول البيتى عند خيره	دواماً سخي من أغان شهية

ومهما يكن من أمر، فإن الشعر المرسل كان أقل أنظمة التقفية شيوعاً فى نتاج شعراء مدرسة أبوللو، فجاءت معظم دواوينهم: كدواوين محمود حسن إسماعيل، وعلى محمود طه، والشابى، والهمشرى، وناجى، ومختار الوكيل -خلوا من هذا النوع من الشعر، وإن ظهرت فى أشعارهم سائر تشكيلات التنويع القافوى الأخرى من خمسات ومسدسات وموشحات وغيرها.

حركة الشعر الحر

إن حركة الشعر الحر، أو الشعر الجديد، الذى تحرر من قيد التزام موقعية القافية، وعدد التفاعيل الموحد - لم تظهر دفعة واحدة بشكلها المكتمل الذى وصلت إليه الآن؛ فقد قام الرومانسيون منذ مطران، على نحو ما مر بنا من قبل، بمحاولات عديدة للتحرر من القيود الإيقاعية للشكل التقليدى للقصيدة، إلا أن طبيعة المرحلة الرومانسية ذاتها على مستوى التجربة الفنية والمعطى الثقافى، وجهت التجديد الإيقاعى إلى التركيز على تنوع القافية الذى وفره البناء المقطعى للقصيدة؛ ومن هنا جاءت عناية الشعراء الرومانسيون بهذا اللون من البناء الفنى للقصيدة، دون أن يركزوا على ذلك البناء الفنى الجديد الذى لا يُلقى بالاً لتفاوت عدد الوحدات الإيقاعية (التفاعيل)، ولا يُعنى بانتظام ثقافية بل لا يُعنى بوجودها من الأساس.

وأغلب الظن أن حركة الشعر الجديد لا يمكن أن ترتد أبوتها إلى قصيدة واحدة للدكتور لويس عوض، أو أخرى لنازك الملائكة، أو ثالثة لغيرهما؛ فقد ظهرت هذه الحركة كنتيجة طبيعية لمحاولات متوالية، أقدم عليها الشعراء فى سبيل تطوير البنية الإيقاعية للشعر العربى.

والأخطر من ذلك أن حركة الشعر الحر قد ارتبطت بذلك التغير الثقافى الهائل الذى أخذ مده يسيطر على الحياة الأدبية العربية منذ بداية الثلث الثانى من القرن العشرين، والذى يتمثل فى بزوغ الواقعية مذهباً فكرياً وأدبياً سائداً بكل ما يحمل من قيم فلسفية وإبداعية مغايرة للثقافة الرومانسية التى بشر بها مطران وتلاميذه من رومانسيى الديوان وأبوللو والمهاجر الأمريكى.

وليس من شك في أن استقراء تاريخ الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى الآن، يكشف بوضوح عن ارتباط الرؤية الفنية بوسائل أدائها؛ فالتجربة الفنية على مستوى الإبداع الفردي للشاعر، والإبداع الجماعي للجيل أو العصر أو المذهب الفني - هي التي تحدد في أغلب الأحيان شكل القصيدة وبناءها الفني.

ومن ثم فقد ارتطبت جميع حركات التجديد على مدى تاريخنا الشعري بتحويلات ثقافية وفكرية هائلة، وهو ما يبدو على كافة مستويات البناء الفني من لغة وصورة وموسيقى، فكان التحول إلى البنية الموسيقية التي تعتمد على تنوع القوافي ضرورة فنية، مرتبطة بطبيعة الرؤية الرومانسية التي قدمها مطران وخلفاؤه، ثم كان التحول إلى النظام الإيقاعي للشعر الجديد ضرورة فنية تتوافق مع طبيعة الرؤية الجديدة التي حملها رواد الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث، وخاصة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي في العراق، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي في مصر.

وعلى كل فقد ارتكز التطور الإيقاعي الذي أقدم عليه شعراء الاتجاه الجديد على تعديل مسار الإيقاع الوزني للقصيدة العربية التقليدية؛ بحيث تصبح التفعيلة لا البيت هي الأساس الوزني للقصيدة.

إن البيت الشعري بشطريه التقليديين اللذين يحتفظ كل واحد منهما بنفس عدد التفاعيل التي للآخر، لم يعد له وجود، وأصبح السطر الشعري مشتملاً على تفعيلة واحدة أو أقل أو أكثر دون حساب لغير الرؤية الفنية المتعلقة بموضوع القصيدة ونظامها الداخلي.

وكذلك لم يعد ثمة وجود للقافية المتوقعة التي تلتزم موقعها في نهاية الشطر الثاني من كل بيت؛ فقد أصبحت القافية متقاربة حيناً، ومتباعدة حيناً آخر، وربما خلت القصيدة من القافية كلية.

والثابت أن حركة الشعر الحر قد أثارت في حينها، ولاتزال، جدلاً نقدياً هائلاً، أنتج عدداً كبيراً من القضايا الخلافية حول طبيعة هذا الشعر، وقيمتة الفنية، خاصة على المستوى الإيقاعي مقارنة بالنموذج البيتي الموروث للقصيدة العربية التقليدية. وهو ما يبدو واضحاً جلياً في دراسات من مثل :

- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر.
- حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر.
- س موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث.
- شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي.
- شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده.
- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر.
- على عشري زايد : موسيقى الشعر الحر.
- على يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد.
- غالى شكرى : شعرنا الحديث إلى أين.
- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي.
- محمد النويهي : قضية الشعر الجديد.
- محمود السمان : أوزان الشعر الحر وقوافيه.
- نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر.

- وغيرها من الدراسات التي انصرفت إلى مناقشة ما يتصل بالبناء الإيقاعي
للشعر الحر من قضايا وإشكالات فنية لا نراها من وكد هذا الكتاب الذي
يعنى بصفة أصيلة بالجانب التعليمي في درس موسيقى الشعر العربي.

وعلى ذلك فقد رأينا أن نركز على تناول حركة الشعر الحر في
أدبنا العربي الحديث على جانبين رئيسين ؛

أولهما - الظواهر الفنية المائزة للبناء الإيقاعي في الشعر الحر.
وثانيهما - إيقاعات الشعر الحر أو نظائر شعر التفعيلة.

أولاً - ظواهر البناء الإيقاعي في الشعر الحر :

تتميز قصيدة الشعر الحر أو شعر التفعيلة بجملة من الظواهر الفنية المائزة على مستوى الاستعمال الموسيقي، أو على مستوى البنية الإيقاعية. وهي بطبيعة الحال لا تمثل انقطاعاً موسيقياً عن البنية الإيقاعية الموروثة للقصيدة التقليدية، بقدر ما تمثل تطوراً لأدائها وتعديلاً في مسارها حسبما تقتضى طبيعة التجربة الفنية الجديدة التى تطرحها قصيدة الشعر الحر.

ولاشك فى أن هذه الظواهر الإيقاعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الفنية للنص الشعرى فى بعده البنائى، وهو ما يكشف عنه التحليل النقدي لهذه الظواهر فى سياقها النصى، أو فى إطار انتمائها إلى عالم النص الشعرى برؤيته وأدواته الفنية المختلفة -إلا أننا هنا لا نغنى كثيراً بالقيم الإيقاعية لهذه الظواهر، ولا بدالاتها الفنية، بقدر ما تنصب جهودنا على إبراز الظواهر ذاتها والكشف عن وجودها وآلية إنتاجها داخل النصوص؛ تأكيداً على الوجهة التعليمية لهذا الكتاب.

ولعل من أبرز الظواهر الفنية المائزة للبناء الإيقاعى فى الشعر الحر

ما يلى :

أ- وحدة التفعيلة :

إن وحدة التفعيلة هى السمة الأساسية المائزة لقصيدة الشعر الحر على أساس من أن الشاعر يستعمل تفعيلة واحدة تتكرر بصورة غير منتظمة من حيث عدد التفاعيل فى كل سطر. على نحو ما نجد فى قول أمل دنقل فى قصيدته "كلمات سبارتكوس الأخيرة" من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" :

(١) ١- يا أخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

يا أخوتك الذين يعبرون في الميدان مطرقين

٥٥// ٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن فعول

٢- منحدرين في نهاية المساء

منحدرين من في نهاية المساء

٥٥//٥// ٥//٥// ٥///٥/

مستعلن متفعلن متفعلن

٣- في شارع الإسكندر الأكبر

في شارع الإسكندر الأكبر

٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلن فعول

٤- لا تخجلوا، ولترفعوا عيونكم إلى

لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إلى

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥//

مستفعلن مستفعلن متفعلن متف

٥- لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر

لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر

٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥/٥/

علن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعول

- ويقول فوزي خضر في قصيدته أسير بأغيتي من ديوان "من

سيمفونية العشق":

(٢) ١- تضيق على ضلوعى

تضيق على ضلوعى

٥/٥// ١٥// ١٥//

فعولُ فعولُ فعولن

٢- هبىنى مواعيدك السندسية وانتظرى موسمى

هبىنى مواعيد دك سسندسيه وتظرى موسمى

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ١٥// ١٥// ٥/٥// ٥//

فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعو

٣- وسيرى معى لو تشائين

وسيرى معى لو تشائين

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// /

فعولن فعولن فعولن ف

٤- إنى أسافر فى الصحراء أنقب عن زمزمى

إنى أساف رفصص حراء انق ب عن زم زمى

٥/٥/ ٥/٥// ١٥// ١٥// ١٥// ١٥// ٥// ٥//

عولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعو

- ويقول أحمد شاهين فى قصيدته مرفأ لنورس الصقيع من ديوانه الذى

يحمل نفس العنوان :

(٣) ١- وتطلُّ من خلف النخيل يمامتان

وتطلل من خلف نخيل لى يمامتا ن

٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// /

متفاعلن متفاعلن متفاعلن م

٢- تعريّان الجرح عن شفتى

تعريّا ن لجرح عن شفتى

٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥//

تفاعِلن مُتفاعِلن متفا

٣- وتختصران أشواق الحقائق

وتخ تصران أش واق لحدائق

٥// ٥//٥/// ٥/٥//٥/٥/

علن مُتفاعِلن مُتفاعلاتن

٤- عيناك لا تستغفران لذنب أغنيّتى

عيناك لا تستغفرا ن لذنب أغ نيتى

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥///

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن متفا

٥- إذن

إذن

٥//

علن

٦- ستهاجر الأحران صوب دمي

ستهاجر اأحران صو ب دمي

٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥///

مُتفاعِلن مُتفاعِلن متفا

٧- ويسقط نورس الفجر الوحيد

ويس قط نورس ل فجر لوحيد

٥//٥//٥/ ٥//٥/// ٥//

علن متفاعلن متفاعلان

- ولعل هذه النصوص الثلاثة لأمل دنقل وفوزى خضر وأحمد شاهين تكشف بوضوح شديد عن بعض الظواهر الشكلية فى قصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر :

● فالقصيدة تركز على تفعيلة واحدة هى تفعيلة الرجز "مستفعلن" عند أمل دنقل، وتفعيلة المتقارب "فعولن" عند فوزى خضر، وتفعيلة الكامل "متفاعلن" عند أحمد شاهين.

● إن هذه النصوص تعكس الحرية التى تتيحها قصيدة التفعيلة أو التى يسمح بها النظام الموسيقى للشعر الحر فى أن يستعمل الشاعر من التفاعيل العدد الذى يتواءم مع دفتته الشعورية فى كل سطر؛ فنجد عند فوزى خضر سطرًا مكونًا من ثلاث تفاعيل، والذى يليه مشتملاً على سبع تفاعيل.

● ولاشك فى أن ذلك مرتبط أوثق الارتباط بطبيعة التشكيل الطباعى للشعر الحر، أو طريقة كتابة قصيدة التفعيلة، وعلاقتها بالإيقاع، من حيث قدرتها على الكشف عن الوزن وتوفير الإحساس به من ناحية؛ وقدرتها على الكشف عن رؤية النص من ناحية أخرى.

- وهنا تبرز الظاهرتان الأكثر خطورة فى البناء الإيقاعى للشعر الحر، واللذان تكشف عنهما نصوص دنقل وخضر وشاهين، وهما: التدوير، وتعدد الضرب.

ب- التدوير :

يشير مصطلح التدوير فى الدراسات التى تتصل بعلم العروض وموسيقى الشعر إلى معنيين؛ أولهما خاص بالقصيدة البيتية التقليدية، والآخر خاص بالشعر الحر.

أما ما يتصل بالشكل البيتى الموروث، فيدل على اتصال شطرى البيت واندماجهما بحيث لا يمكن تقسيم البيت على شطرين إلا من خلال تقسيم إحدى كلماته ليصبح بعضها فى آخر الشطر الأول، وبعضها فى أول الشطر الثانى، تأسيساً على الوزن أو البناء الإيقاعى بحسب نظام التفاعيل فى هذا الوزن.

- ومن أظهر الأمثلة على ذلك قول البحتري فى السينية :

وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ	رُ التَّمَاسَا مِنْهُ لِيَتَعَسَى وَتَكْسَى
وَكَانَ الزَّمَانُ أَصْبَحَ مَحْمُومًا	لَا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسِ الْأَخْسِ
حَضَرَتْ رَحْلِي الْهُمُومُ فَوَجَّهَتْ	تُ إِلَى أَيْبُضِ الْمَدَائِنِ عَنَسَى
فَكَانَ الْجِرْمَازُ مِنْ عَدَمِ الْإِنِّ	سِ وَإِخْلَالِهِ بَيْنَهُ رَمَسِ
وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ أَنْطَا	كِيَّةً ارْتَعَتْ بَيْنَ رُومٍ وَفُرْسِ
وَالْمَنَائِيَا مَوَائِلُ وَأُنُوشِرُ	وَأَنْ يُزْجِي الصُّقُوفَ تَحْتَ الدَّرَفْسِ
فِي اخْضِرَارٍ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَصْدِ	فَرِيخَتَالُ فِي صَبِيغَةِ وَرْسِ
تَصِفُ الْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا	لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خُرْسِ
قَدْ سَقَانِي وَلَمْ يُصَرِّدْ "أَبُو الْغَوْ	ثِ" عَلَى الْعَسْكَرَيْنِ شَرِبَةَ خُلْسِ
وَتَوَهَّمْتُ أَنْ كَسَرَى أَبْرُوِي-	رُ مُعَاطِي، وَالْبَلَهَبْدُ أُنْسَى
وَكَانَ الْإِيْوَانُ مِنْ عَجَبِ الصَّنْ	عَةِ جَوْبُ فِي جَنْبِ أَرْعَنَ جِلْسِ
يُتَظَنُّنِي مِنَ الْكَأْبَةِ إِذْ يَبْ	دُو لِعَيْنِي مُصْبِحٍ أَوْ مُمَسَّى
عَكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيَالِي وَبَاتَ ال	مُشْتَرَى فِيهِ وَهُوَ كَوَكَبُ نَحْسِ

لم يَعْبَهُ أَنْ بُرِّمَ مِنْ بُسْطِ الدِّي - بَاجٍ، وَاسْتُلَّ مِنْ سُبُورِ الدَّمَقْسِ
فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَو - مَ إِذَا مَا بَلَغْتَ آخِرَ حُسِّي
وَكَأَنَّ الْقِيَانَ وَسَطَ الْمَقَاصِي - سِرِّ جَعْنِ بَيْنَ حُوءٍ وَلُغْسِ
وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوَّلُ مَنْ أَمَّ - سِ وَوَشَكَ الْفِرَاقِ أَوَّلُ أَمْسِ

والملاحظ أن هذه الأبيات السابقة جميعًا لا ينتهى شطرها الأول بكلمة تامة، وإنما ببعض كلمة تتم فى أول الشطر الثانى.

والظاهرة الثانية اللافتة للنظر أن هذا اللون من التدوير يبدو بارزًا فى بعض الأوزان وخاصة أوزان المجموعة الثانية كالخفيف والرمل والمديد والمجث، فضلاً عن بروزه فى شعر الرومانسيين المعاصرين وخاصة شعراء أبوللو والمهاجر الأمريكى.

ولعل من الواضح أن هذا اللون من التدوير لا مكان له فى الشكل الجديد، حيث لا يحتاج الشاعر إلى أن يقسم الكلمة على قسمين كل واحد منهما يقع فى سطر.

أما التدوير فى الشعر الحر، فيعنى أن البيت يمتد ليشمل غير سطر من أسطر القصيدة، وربما شمل القصيدة كلها أو أجزاء كثيرة منها. على نحو ما نجد فى ديوان الشاعر العراقى حسب الشيخ جعفر "زيارة السيدة السومرية". وبصورة أخرى فإن التفعيلة لا تنتهى بنهاية السطر الشعرى، بل تمتد لتكتمل فى السطر الذى يليه، أى أن طول العبارة ليس شرطاً لازماً لحدوث التدوير، فقد تكون العبارة قصيرة ويدور الشاعر البيت، وقد تكون طويلة دون أن يحتاج إلى التدوير.

ومن يراجع الخطاب النقدى المعاصر يلحظ أن النقاد قد اتخذوا من قضية التدوير ثلاثة مواقف مختلفة :

أولها - اتجاه محافظ يعارض فكرة التدوير ويغالى فى التحفظ عليها، وفى مقدمة نقاد هذا الاتجاه نازك الملائكة والدكتور على عشرين زائد، ويذهب المتحفظون إلى أن التدوير يحد من الطاقات الموسيقية للقصيد التفعيلية التى فقدت جانباً من فعاليتها الإيقاعية أصلاً حينما فقدت انتظام التفاعيل وانتظام القافية، فضلاً عما يمثله التدوير من إرهاب للقارئ الذى اعتاد الركون إلى الوقفات الموسيقية التى تنتهى بها الأبيات أو الأسطر.

وثانيها- اتجاه مؤيد يغالى فى الترحيب بالتدوير، وفى مقدمة نقاد هذا الاتجاه الدكتور محمد النويهي والدكتور عبد العزيز المقالح، ويذهب المؤيدون إلى أن الطاقة الموسيقية التى يحد التدوير من فعاليتها معيبة أصلاً لأنها تصرف المتلقى إليها دون رؤية النص، فضلاً عما فى التدوير عندهم من ثورة على الرقابة ومحاولة لإدراك الوحدة العضوية فى النص.

وثالثها- اتجاه متوسط ينظر إلى التدوير نظرة موضوعية فى إطار ارتباطه بالتجربة الشعرية، ويتمثل هذا الاتجاه فى الدكتور عز الدين إسماعيل الذى مكنته نظراته الموضوعية من أن يعزو الحكم على التدوير إلى علاقته برؤية النص وعناصره المختلفة التى لا يمكن أن نعزل الموسيقى عنها؛ ومن ثم أصبح التدوير مناسباً للقصيد التى تحتاج إيقاعاً خافتاً ودفقاً متلاحقاً على حين يصبح معيباً جداً إذا كانت التجربة الشعرية مقتضية حدة الإيقاع والتزام الوقفات.

ولعل من أبرز النماذج على بروز ظاهرة التدوير فى شعرنا العربى الحديث ما نجده فى كثير من أعمال الشاعر فوزى خضر عبر دواوينه

المتعددة، ومنها قوله فى المقطع الحادى والعشرين من ديوان "من سيرة
الجواد المعاند"، يقول :

(٤) ١- الجواد المعاند موعده الشمسُ

الجوا دلمعا ندمو عدهش شمس

٥//٥/ ٥//٥/ ٥/// ٥/// ٥/

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاع

٢- ما عاد يقبل عنها بديلا

ما عاديق بل عند هابدي لا

٥/ ٥//٥/ ٥/// ٥//٥/ ٥/

لن فاعلن فعلن فاعلن فا

٣- سيركض فى الأرض

سير كض فـ أرض

٥// ٥/// ٥/

علن فعلن فاع

٤- حتى ينال الذى يرتجيه

حتى ينال لى للذى يرتجيه هى

٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥/

لن فاعلن فاعلن فاعلن فا

٥- ولا لن يلينَ

ولا لن يليه ن

٥/ ٥//٥/ /

علن فاعلن فـ

٦- لأفراس هذى المساحة

لأف راس ها ذلمسا حة

// ٥//٥/ ٥//٥/ //

علن فاعلن فاعلن فع

٧- مهما تعرّت

مه ما تعر رت

٥/ ٥//٥/ ٥/

لن فاعلن فا

٨- فتفاحة الشمس طازجة

فتف فاحة شمس طا زجة

// ٥//٥/ ٥//٥/ ٥///

علن فاعلن فاعلن فاعلن

٩- هي ما يشتهيه

هي ما يشتهيه هي

٥/// ٥//٥/ ٥/

فاعلن فاعلن فا

١٠- وليس سوى دفتات اللهب المعاند

ولي س سوى دفتا ت للهب ب لمعا ند

// ٥//٥/ ٥//٥/ ٥/// ٥/// ٥//

علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع

١١- ليس سوى الركض

لي س سور ركض

٥/ ٥/// ٥/

لن فعلن فاع

١٢- عبر اشتعال العناد

عب رشتعا ل لعناد

٥/ ٥//٥/ ٥٥//٥/

لن فاعلن فاعلان

١٣- فالجواد الذى ليس يركض -

فلجوا دللى ليس يركض

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ //

فاعلن فاعلن فاعلن فع

١٤- ليس جواد

لي س جواد

٥/ ٥٥///

لن فعلان

- فباستثناء السطرين الثامن الذى انتهى بالتفعيلة المخبونة

(٥///)، والسطر الثانى عشر الذى انتهى بتفعيلة مذالة (فاعلان) تمثل تنويعاً

فى الضرب يلائم تنويع القافية - فإن جميع أسطر هذا النص مدورة بحيث

لا تنتهى التفعيلة مع ختام السطر وإنما يبدأ كل سطر باستكمال التفعيلة

التي أولها فى آخر السطر السابق عليه.

جـ- تداخل التفاعيل :

بقطع النظر عن ظهور الأوزان المركبة (التي تتألف من تفعيلتين) على نحو محدود في الشعر الحر، على نحو ما سيتضح لنا فيما بعد - فقد حرف الشعر الحر لونا من التمازج الإيقاعي ينشأ عن طريق استعمال غير تفعيلية، أو بمعنى آخر غير وزن في القصيدة الواحدة، في سبيل تحقيق قدر من التنويع الموسيقي.

وقد يتم إحراز هذا التداخل عن طريق ثلاث صور أساسية:

الأولى - الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلية إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلية أخرى على حد تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل، على نحو ما نجد في قصيدة الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر من قصيدة "جذور-الريح" من ديوانه "نخلة الله" يقول:

(٥) ١- يا فتى مرّ طعام الذكريات

يا فتى مرّ طعام ذ ذكريات

٥٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٢- يا فتى بلله خبر كيف جاء

يا فتى يذ لاه خبر كيف جاء

٥٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٣- طائر الموت على عينيك مثقوب الرداء

طائر لموت على عينا نيك مثقوب ب رداء

٥٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٤- أَشْمُ شَوَاءَ لَحْمِي فِي عَيُونِكَ أَسْتَلِدُ النَّارَ تَأْكُلْنِي

أشْمُ شَوَاءَ لَحْمِي فِي عَيُونِكَ أَسْ تَلْدُذْنَا ر تَأْكُلْنِي

ه//ه//ه - ه/ه/ه// ه//ه// ه/ه/ه// ه//ه//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٥- وَتَتْرَكْنِي

وتتركني

ه//ه//ه

مفاعلتن

٦- رَمَادًا فِي مَهَبِ الرِّيحِ تَعْصِفُ بِي وَتَنْثُرْنِي

رَمَادَن فِي مَهَبِ رِي ح تَعْصِفُ بِي وَتَنْثُرْنِي

ه/ه/ه// ه/ه/ه// ه//ه// ه//ه//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٧- فَيَا وَطَنِي تَرَابِكَ تَاجَ رَأْسِي قَرَّةَ الْعَيْنَيْنِ ثُوبِي الرِّثْ أَوْ كَفْنِي

فَيَا وَطَنِي تَرَابِكَ تَا جَ رَأْسِ قَر رة لَعَيْنِي ن ثُوبِرِثْ ث أَوْ كَفْنِي

ه//ه//ه ه//ه//ه ه/ه/ه// ه/ه/ه// ه/ه/ه// ه//ه//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٨- فَلَا تَهْنِ

فلا تهني

ه//ه//ه

مفاعلتن

٩- عائدُ أنتِ إلينا حينما يهملُ السحرُ

عائدُ أنتِ إلينا حينما يهملُ مسحرُ

٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلاتن فعاتن فاعاتن فاعلا

١٠- مطرًا من برتقالٍ

مطرون من برتقال

٥٥//٥/ ٥/٥///

فاعلاتن فاعات

فالملاحظ أن الأسطر ١، ٢، ٣، ٩، ١٠ من تفعيلة فاعاتن (وزن الرمل)؛ على حين جاءت الأسطر ٤، ٥، ٦، ٧، من تفعيلة مفاعلتن (وزن الوافر).

ولاشك في أن هذا التنوع قد جاء مرتبطًا بطبيعة التجربة التي حرص الشاعر على تقديمها في سياق حوار درامي يختص كل واحد من طرفيه بوزن مستقل.

وهو ما نجده بصورة أخرى عند فوزي خضر في قصيدة كلمة من ديوانه النيل يعبر المواسم، يقول :

(٦) ١- مرهق

مرهقن

٥//٥/

فاعلن

۲- کأنما الصیف یشد الآن دفاه

کأنمصد صیفیشد دلاءان دفاه

ه/ه//ه/ه/ ه//ه/ ه//ه//

متفعِلن مستعلن مستفعلاتن

۳- ینحنی

ینحنی

ه//ه/

فاعِلن

۴- فافردی طولی علی الريح التی تأتي .. ودوری بی علی

ففردی طو لی علرید ح للتی تأ تی ودوری بی عل

ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/

فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِل

۵- الأبواب عریانا، وکونی لونی الوضاء.. وامتدی علی وجهی

نأب واب عریا نن وکونی لونیلوض ضاءومتد دی علی وج هی

ه/ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/

اتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِل

۶- خطوطا لیس یدریها سوانا .. واخنقی فی انحطام الجمجمة

خطوطن لیس یدری هاسوانا واخنقی فی انحطام ل جمجمه

ه/ه// ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/

عِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِلاتِن فاعِل

۷- وجمعینی قبضة تدری اختراق الحائط الجبار .. واحتدی

وجمعید نی قبضتن تدرخترق لحائط ل جباروح تدری

ه/ه// ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/

متفعِلن مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستف

وتوخي في جبهة الليل ضوءاً إنما خان عينه ما توخي
فتهاوى من الفضاء سقيماً كسوى في لحظة - صار مسخاً
ويل عظم ينام في العش كوماً كان بالأمس في فضائك رُخاً
ومن الواضح أن الأسطر التفعيلة في هذه القصيدة تلتزم كغيرها
من مقاطع الديوان تفعيلة (فاعلن) على حين جاءت الأبيات التي ختمت
بها على وزن بحر الخفيف (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن).

ولعل الصورة الثالثة - هي أشهر صور التداخل التفعيلي في الشعر
الحر، وأكثرها شيوعاً، وأخفاها تداخلاً حيث تتمازج التفعيلات المتداخلات
في إطار السطر الواحد. وأهم نماذج هذا التداخل هي:
(أ) تشكيلة فاعلن مستعلن (المتدارك / الرجز)؛ وذلك على نحو ما نجد في
هذا المقطع من قصيدة أحمد فضل شبلول "ثلاث قصائد إلى أبي"
من ديوان "إسكندرية المهاجرة"، يقول:

(٨) ١ - كان يصلي بي بعد أذان الفجر

كان يصلي بي بعد أذان تلفج ر
٥///٥/ ٥/٥/ ٥///٥/ ٥/٥/ /
مستعلن فعلن مستعلن فعلن مُ

٢ - وأنا كنت أغافله

وأنا كنت أغافله
٥/// ٥///٥/ ٥///
تعلن مستعلن فعلن

٣ - بعد صلاتي

بعد صلاتي
٥/ ٥///٥/
مستعلن مُس

٤- وأنام

وأنام

هه///

تعلان

ولنا أن نلاحظ أن شبلول يتنقل بحرية واضحة لا بين هاتين
التفعيلتين فحسب، وإنما بين تشكيلاتهما الإيقاعية، مازجاً بين فعِلن، وفعلُن،
ومستعلن ومتعلن دون أى تقيد إيقاعى.

(ب) تشكيلة فاعلن فعولن (المتدارك / المتقارب)؛ وذلك على نحو ما نجد
فى هذا المقطع من قصيدة الشاعر المغربى محمد بنيس "هكذا
كلمنى الشرق" من ديوانه (موسم الحضرة)، يقول :

(٩) ١- علمنى الماء السعيد انخراق الخرافة

علم نلما عسعيد دنخراق لخرافة

// ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ //

فاعلُ فعلُن فاعلن فاعلن فاعلن فعِ

٢- ساعة المواجهة، انشداد اليد الوحيدة

ساعة لم واجه انشداد ليدك وحيدة

ه/ ه// ه/ه/ ه/ه/ ه/ه/ ه// ه/ //

لن فعولُ فاعلُ فعولن فاعلن فعول ف

٣- نحو الطريق

نحوط طريق

ه/ه/ ه//

عولن فعول

وكما لاحظنا عند شبلول فإن بنيس يتحرك دون ~~تتكم~~ من تفعيلة إلى أخرى، مازجاً في غرابة شديدة بين فاعل، وفاعلن، وفعلن، وفعلن، وفعل، وفعلن.

(ج) تشكيلة فاعلن مستفعلن فعولن (المتدارك / الرجز / المتقارب)، وذلك على نحو ما نجد عند أحمد مبارك في قصيدته "حين تحدثت الروح" من ديوان (في انتظار الشمس)، يقول :

(١٠) ١- لا تترددْ

لا تترددْ ددْ

هـ / هـ / هـ / هـ / هـ /

مستعلن فَعْ

٢- بين السحب وبين الأرض

بي ن سح ب وي ن لأر ض

هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ /

لن فعلن فعلن فعلن ف

٣- اركب متن جناح الرفض

إركب متن جنا ح ررف ض

هـ / هـ / هـ / هـ / هـ / هـ /

عولن مستعلن فعلن ف

٤- واصعدْ

وصعدْ

هـ / هـ /

عولن

والواضح أن الشاعر يمزج في أبياته السابقة بين مستعلن، وفعلن، وفعلن، وفعلولن على نحو ما صنع شبلول وبنيس بصورة تسترعى الانتباه لا من حيث تداخل التفاعيل فحسب، بل حرية استعمال التشكيلات الإيقاعية لتفعيله ذاتها على مستوى الحشو.

د- الزحافات والعلل :

وأغلب الظن أن النصوص السابقة خاصة نصوص شبلول وبنيس ومبارك قد كشفت بجلاء عن أن الشعر الحر لم يعد ملتزمًا بقواعد استعمال الزحافات والعلل، خاصة الأخيرة، التي شاعت في النموذج التقليدي للقصيدة العربية.

وقد طرأت تغيرات عديدة على التشكيلات الوزنية التي تنتج عن الزحاف والعلة في موسيقى الشعر الحر، وإن كان أكثرها لم يكتب له الشروع.

ولعل من أكثر هذه الظواهر شيوعًا ما يلي :

1- دخول فاعل في حشو الخبيب؛ على نحو ما رأينا في أبيات محمد بنيس، وعلى نحو ما نجد كذلك في قصيدة كمال نشأت "أحلى أوقات العمر"، يقول :

(١١) ١- أحلى أوقات العمر

أحلى أوقات لعمر

٥/٥/ ٥/٥/ ٥/٥/

فعلن فعلن فعلن

٢- أن نتجول في طرقات المدن المجهولة

أن نتجول في طرقات لمدن لمجد هولة

٥/٥/ ٥/٥/ //٥/ ٥/// ٥/// ٥///٥/

مستعلن فعلن فعلن فاعل فعلن فعلن

ولنا أن نلاحظ دخول مستعلن وفاعلٌ على حشو السطر الثاني على نحو لم تألفه الموسيقى التقليدية من قبل.

2 - دخول مفاعيلن في حشو الرجز؛ كما نجد في قول ملك عبد العزيز:

(١٢) ١ - لكنه ملحٌ يا صديقتي

لاكنهو ملحن يا صديقتي

٥//٥// ٥/٥/٥// ٥//٥/٥/

مستعلن مفاعيلن مفاعلن

3 - دخول فعلٌ (فعو) في ضرب الرجز؛ على نحو ما نجد في قول صلاح عبد الصبور من مجموعته الناس في بلادى:

(١٣) ١ - غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر

غناؤهم كرجفة ش شتاء في ذؤابة ش شجر

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعلٌ (فعو)

٢ - وضحكهم ينزُّ كاللهيب في الحطب

وضحكهم ينزرك لهيب فـ حطب

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//

متفعلن متفعلن متفعلن فعلٌ (فعو)

٣ - لكنهم بشر

لاكنهم بشر

// ٥//٥/٥/

مستعلن فعلٌ (فعو)

4 - دخول فعول في ضرب الرجرج على نحو ما نجد في قصيدة
أحمد فضل شبلول "رحلة الزبد" من ديوانه "شمس أخرى.. بحر
آخر"، يقول:

(١٤) ١- تجرثم الدم الذي

تجرثم د دم للذي

٥//٥// ٥//٥//

متفعلن متفعلن

٢- يجرى إلى البحار

يجرى إلى بحار

٥٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن فعول

وهو ما نلاحظه كذلك في قصيدة عبد المنعم سالم "فرار ليلي من
مدينة القبور"، من ديوانه "الآبق من حفل صاحب"، يقول:

(١٥) ١- يمتصني ترحلى

يمتصني ترحلى

٥//٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن متفعلن

٢- إلى النجيمة التي

النجيدمة للتي

٥//٥// ٥//٥//

متفعلن متفعلن

٣- لما تزل مطموسة البريق

لما تزل مطموسة ل بريق

٥٥// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته في النصين السابقين، وهو ما بدا بشكل واضح في كثير من النصوص السابقة إنما هو اختلاف الأضرب وتفاوتها بين الأسطر، وهو ما يمكن أن نتوقف أمامه قليلاً.

هـ- اختلاف الأضرب :

استقر العروضيون على أن الضرب هو التفعيلة الأخيرة في البيت، وتقتضى قواعدهم التزام الشاعر وحدة الأضرب في جميع أبيات القصيدة. فإذا كنا نعلم أن للطويل ثلاثة أضرب؛ هي : مفاعيلن، ومفاعلن، ومفاعي؛ فإنه لا يجوز بأي حال من الأحوال أن يشترك غير ضرب في قصيدة واحدة.

أما الشعر الجديد، فقد اعتاد رواده، ولحقهم في ذلك شعراء الأجيال التالية، أن ينوعوا في استعمال الأضارب بحيث يمكن أن تنتهي أسطر القصيدة بأشكال متعددة لتفعيلة الضرب على نحو ما نجد في المقطع الثالث من قصيدة "أنى للحب صديق" للشاعر ناجي عبد اللطيف في ديوانه "لو أنك يا حب تجيء"، يقول :

(١٦) ١- لو أنك يا حب تجيء

لو أنك يا حب تجيء

٥٥/ ٥// ٥// ٥//

فعلن فعلن فاعل فعل

٢- لوقفتُ على بابك حارسُ

لوقفتُ ت على بابك حارس

ه/ه/ //ه/ ه// ه//

فَعِلْن فَعِلْن فاعِلُ فَعِلْن

٣- وضممتُ لصدرى أحلامك

وضممتُ ت لصدرى أحلامك

ه/ه/ ه/ه/ ه// ه//

فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن

٤- ورقصت على أشلاء الحزن

ورقصت ت على أشلاء الحزن

ه/ه/ ه/ه/ ه// ه//

فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن

٥- لأضمد كل جراح الليل

لأضمد مد كل ل جراح لي ل

ه/ه/ ه// ه// ه// /

فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن فَعِلْن ف

٦- أغنى للعشاق

أغنى نى لا عشاق

ه// ه/ه/ ه/ه/

عِلْن فَعِلْن فَعِلْن

٧- أحلى الكلمات

أحلى كلمات

ه/ه/ ه//

فَعِلْن فَعِلْن

ولنا أن نلاحظ في هذه الأسطر السبعة أنه باستثناء السطر السادس
المدور، فإن أضرب الأسطر جاءت على النحو التالي :
٥٥/ فُعل، ويمكن أن يكون ٥٥///٥ مستعلان، ٥/٥/ فُعلن، ٥/٥/ فُعلن،
٥٥/٥/ فُعلان، ٥٥/٥/ فُعلان، ٥٥/// فُعلان.
وهو ما يبدو بصورة أكثر وضوحاً عند أحمد مبارك في قصيدته
"ترنيمه ضياء للمسجد الأقصى"، من ديوانه "ومضة في جبين الجواد،
يقول :

(١٢) ١- سيعود يسطعُ

سيعود يس طعُ

----- ٥///٥/// //

متفاعِلن متّ

٢- من مآذَنكَ الضياءُ

من مأ ذَنكَ ضياءُ

٥٥///٥/// ٥///٥/

فَاعِلن متفاعِلان

٣- يا مسجداً قد بارك الرحمن حوله

يا مسجِدن قد بارِك رحمان حوله

٥///٥/٥/ ٥///٥/٥/ ٥///٥/٥/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلاتن

٤- فبرغم غيبة شمسنا

فبرغم غي بة شمسنا

٥///٥/// ٥///٥///

متفاعِلن متفاعِلن

٥- وضراوة الظلماء

وضراوة ظ ظلماء

٥٥/٥/ ٥//٥///

متفاعِلن متفاعِلن

٦- وبرغم قيد الهون

وبرغم قي دلهون

/٥/٥/ ٥//٥///

متفاعِلن متفاعِلن

٧- إنا موقنون

إن ناموقنو ن

/ ٥//٥/٥/ ٥/

لن متفاعِلن م

٨- بأن للديجور جوله

بأن لد ديجور جوله

٥/٥//٥/٥/ ٥//٥//

متفاعِلن متفاعِلاتن

٩- مهما تطل

مهما تطل

٥//٥/٥/

متفاعِلن

١٠- فسيطلع الحق المبين

فسيطلع ل حقق لمبي ن

/ ٥//٥/٥/ ٥//٥///

متفاعِلن متفاعِلن م

١١- شعاع نصر

شعاع نصر

٥٥//٥//

متفاعلان

ولعل بإمكاننا أن نلاحظ أنه باستثناء الأسطر: الأول، والسادس،
والسابع، والعاشر؛ فإن تعدد الأضرب يغلب على بقية أسطر هذا المقطع
التي جاءت على هذا النحو:

الثاني: مزال ٥//٥// متفاعلان - الثالث: مرفل ٥/٥//٥// متفاعلاتن -
الرابع: صحيح سالم ٥//٥// متفاعلان - الخامس: أحد مضمّر مسبغ
٥٥/٥/ فعلان - الثامن: مرفل مضمّر ٥/٥//٥/ متفاعلاتن - التاسع:
صحيح مضمّر ٥//٥/٥/ متفاعلان - الحادي عشر: مزال ٥٥//٥// متفاعلان.

ويظهر من النص السابق ارتباط التقفية أو بالأحرى الروى بشكل
الضرب، وخاصة في السطرين الثالث والثامن، وهو ما يبدو بصورة أشد كثافة
في قصيدة عبد المنعم سالم "لحظة البعث" من ديوانه "الآبق من حفل
صاحب"، يقول:

(١٨) ١- كل المرايا

كلل لمرأ يا

٥/ ٥//٥/٥/

مستفعلن مس

٢- بعد أن تعرفت على جينى الصبى

بعد أن تعرفت على جيد نى صصبى

٥//٥/ ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

تفعّلن متفعلن متفعلن متفعلن

٣- تبسمت جميعاً

تبسمت جميعين

٥//٥// ٥//٥//

متفعلن فعولن

٤- لكنها

لاكنها

٥//٥//٥/

مستفعلن

٥- وفجأة تهشمت جميعاً

وفجأتين تهشمت جميعين

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

متفعلن متفعلن فعولن

٦- لأننى بكل جهلى الذكى

لأننى بكلل جه لى ذكى

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

متفعلن متفعلن متفعلن

٧- ضممتها إلى

ضممتها إلى

متفعلن متف

٨- صرختُ حينما تبعثرت ملامحى على الضلوعُ

صرختُ حينما تبعثرت ملامحى على الضلوع

٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥٥//٥//

علن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

٩- حاولت أن ألمها بكفى الشوهاء

حاولت أن ألمها بكفى ش شوهاء

٥٥/٥/ ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعلان

١٠- لكنها تهدمت بجانبى

لاكنها تهدمت بجانبى

٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥//٥//

مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

١١- صارت يدي

صارت يدي

٥//٥/٥/

مستفعلن

١٢- شلاء

شلاء

٥٥/٥/

فعالن

ونحن إذا استثنينا السطرين المدورين وهما الأول والسابع، فإننا
سنكون أمام تعدد ثرى للأضرب يجمع بين ٥//٥// (متفعلن) المخبونة فى
الأسطر: الثانى والسادس والعاشر؛ و٥/٥// (فعولن) المخلوعة فى
السطرين: الثالث والخامس؛ و٥//٥/٥/ (مستفعلن) الصحيحة السالمة فى
السطرين: الرابع والعاشر؛ و٥٥//٥// (متفعلن) المخبونة المذالة فى السطر
الثامن؛ و٥٥/٥/ (فعالن) المحذوذة المسبغة فى السطرين التاسع والثانى
عشر.

وقد يكون هذا الارتباط بين الضرب والتقنية أكثر بروزاً وتحديداً
على نحو ما نجد في قصيدة الدكتور محمد زكى العشماوى "تفاوت
الحياة" من ديوانه أزمنة فى زمان، يقول :

(١٩) ١- هَلُمَّ يا حبيبتى

هلمم يا حبيبتى

ه//ه// ه//ه//

متفعلن متفعلن

٢- نغالب الألم

نغالب ل ألم

ه//ه// ه//

متفعلن فعو

٣- ونطرح الهموم والضياع والسأم

ونطرح ل هموم وض ضياع وس سأم

ه//ه// ه//ه// ه//ه// ه//

متفعلن متفعلن متفعلن فعو

٤- ونفقد الصواب بالشراب برهة

ونفقد ص صواب بش شراب بر هتن

ه//ه// ه//ه// ه//ه// ه//

متفعلن متفعلن متفعلن فعو

٥- ونعتلى القمم

ونعتلا قمم

ه//ه// ه//

متفعلن فعو

٦- فكلنا مهددٌ بأخطار المخاطرُ

فكللنا مهددون بأخطار المخاطرُ

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

متفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن

٧- وكل ركن في الحياة بالخراب عامر

وكلل ركن في فلحيا ببلخرا ب عامر

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

متفعّلن مستفعّلن متفعّلن متفعّلن

٨- كأننا نضرب في متاهة

كأننا نضرب في متاهتن

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

متفعّلن مستعّلن متفعّلن متفعّلن

٩- وحشتها من وحشة المقابر

وحشتها من وحشت مقابر

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

مستعّلن مستعّلن مستعّلن مستعّلن

والملاحظة الواضحة أن الأسطر ذات الروى الميمى الساكن والقافية البسيطة من النوع المترادف، يأخذ ضربها الشكل (فعو)، على حين يأخذ ضرب الأسطر الرائية الساكنة ذات القافية المؤسسة (أى التى يسبق رويها حرفا التأسيس والدخيل) من النوع المتواتر الشكل (فعولن) مع ظهور الضرب متفعّلن فى السطر الثامن الذى خرج عن نظام هاتين القافيتين.

و- نظام القافية :

ربما كان نظام القافية، علاوة على حركة التفعيلة الموحدة داخل القصيدة - هو أهم ما يميز الشعر الحر الذي تعزى تسميته على هذا النحو إلى تحرره من وحدة موقعية القافية؛ إذ لا فارق على الإطلاق، من الناحية الإيقاعية الكمية، بين قصيدة بيتية تقليدية على بحر الكامل، وأخرى جديدة حرة على هذا البحر، سوى أن الأولى تلتزم القافية فيها موقعاً ثابتاً غير قابل للتعديل أو التبديل لازماً للتفعيلة السادسة ومضعفاتها في الكامل التام والتفعيلة الرابعة ومضعفاتها في الكامل المجزوء؛ مع الوضع في الحسبان وحدة القافية من حيث حروفها، وفي مقدمتها الروى، ومن حيث نوعها، تأسيساً على عدد الحروف المتحركة التي تكون بين ساكنيها الأخيرين، ومن ثم من حيث شكلها (الضرب) - أما القافية في الشعر الحر فإنها تتميز بعدد من الظواهر يمكن أن نجملها فيما يلي :

أولاً - عدم الانتظام في موقعية القافية من حيث وجودها بعد عدد غير محدد من التفاعيل.

ثانياً - عدم الانتظام في حروفها ونوعها وشكلها، إذ من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة غير قافية بحروف مختلفة وأنواع مختلفة وأضرب مختلفة.

ثالثاً - من الممكن ألا تظهر القافية أساساً في قصيدة الشعر الحر.

وعلى الرغم من خفوت القافية إلى حد بعيد في كثير من الأعمال الأولى لرواد الشعر الحر؛ وعلى الرغم من ذلك الجدل المستعر الذي نشأ حول جدوى وجود القافية ودورها في قصيدة التفعيلة - فإن الطاقة الإيقاعية التي توفرها القافية لم يجد شعراء هذه القصيدة بدءاً من

الالتكاء عليها بما فيهم الشعراء الرواد؛ غير أنهم أخضعوها لرؤيتهم الفنية بوصفها أحد عناصر التجربة الإبداعية من خلال تنظيم ظهور القافية وفق ما تقتضيه حركة الفعل الشعري على نحو ما نجد في نماذج عديدة لشعراء هذا الجيل.

يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته "لحن" من ديوان "رحلة في الليلة وقصائد أخرى":

(٢٠) فاضحكي يا جارتى للتعساء
نغمى صوتك في كل فضاء
وإذا أومض في العتمة مصباحٌ فريدٌ
فاذكرى :
زيتته نور عيوني وعيون الأصدقاء

وهو ما نجده أيضًا عند البياتي في تدافق متابع، في قصيدته "الزنبق والحرية" من ديوان "أشعار في المنفى"، يقول :

(٢١) عصفور أزرق
في قفص من زنبق
غنى أغنية
غنى الحرية
يا قمرى الأخضر
يا حبي الأول
يا جدول
ينتش صحرائى
يا وطنى النائى

يا قمرى
يا ولدى الأصفر
الليلة أحبابى
الواحد بعد الآخر
طرقوا بابى
لكنك يا ولدى
كنت الأوحذ
فى لىلى الأسود
قمرًا أخضر
والعصفور الأزرق
فى قفص الزنبق
مكسور القلب يغنى
يا قمرى
يا ولدى الأصفر

ولاشك أن التزام القافية فى مثل هذه النماذج لا يعنى توحيدها بقدر ما يعنى أن يكون لكل قافية (حروفًا ونوعًا وشكلًا) نظير أو أكثر فى خواتم أسطر القصيدة، وهو ما ظهر فى هذا المقطع الطويل للبياتى، ويظهر كذلك فى مقطع قصير لأدونيس فى قصيدة "الكرسى" من ديوانه "أغانى مهيار الديلمى"، يقول :

(٢٢) من زمن صرخت بالمدينة

يا قشرة العالم فى يديّ

من زمن تمتت للسفينة

أغنيتى فى الھب الوردى
الكل أو لاشى
تعبت من أحفادى الصغار
منى من البحار
هاتوا لى الكرسي

وإذا كان أدونيس يقدم فى قصائد أخرى من ديوانه "أغانى مھيار
الديلمى" صوراً للتقية غير المباشرة التى تتفصل فيها القوافى ولا تتابع
على نحو ما نجد فى قوله :

(٢٣) النخيل انحنى

والنهار انحنى والمساء

مقبل إنه مثلنا

غير أن السماء

رفعت باسمه سقفا المھطرا

ودنت كى تدلى

وجھة فوقنا جرساً أخضرا

وهو ما نكاد نجده بصورة أخرى عند فوزى خضر فى إحدى
أوراق ديوانه "وهلية إلى الإسكندرية" حين يعمد إلى الفصل بين أسطر
القافية الأصلية بأربعة أسطر يحتفظ اثنان منهما بقافية موحدة، يقول :

(٢٤) عائد يا مدينه

عائد بالذى تأملينه

عائد كالصباح على جبهة المشرق

كاللقاء على طرق لا تساوى ولا تلتقى

عائد..

صدر ليلي محيط

ولكن حنيني سفينة

وعلى كل فإن قارئ الشعر العربي الحديث يمكنه أن يلحظ عدة
أنماط لبروز القافية في قصيدة التفعيلة، لعل من أهمها :
أ- القافية الموحدة على طول القصيدة؛ وذلك على نحو ما نجد في
قصيدة "مكاشفة" لأحمد مبارك من ديوانه "سيرة الجواد المعاند"، يقول :
(٢٥) يمكنني الآن

أن أدرك ما للصورة ..

من أبعاد

ما كانت تدركها من قبل العينان

يمكنني الآن ..

أن أقرأ ..

ما خلف الألوان

وأقشّر ..

بعيون القلب ..

الألق القزحي الفنّان

فأرى سمت اللبّ،

غياهب،

تسكنها قسّمات الشيطان

قد بزغت في القلب

شموس

هَيَّ لَمَّا تَبَزَّغُ فِي غَيْنِ ضَرِيرٍ

يَبْصُرُ مَا لَمْ يَبْصُرُ بِصِيرٍ

فَاخْلَعْ أَقْنَعَةَ الْبَهْتَانِ

وَاخْرُجْ مِنْ نَبْضِي

مِنْ رَوْضِي

الْمَعْطَارِ الْفَيْنَانِ

لَا جَدْوَى الْآنَ

لَا جَدْوَى الْآنَ

لِي أَنْ أَنْزَعَكَ وَأَقْصِيكَ

بَقِيْظَ مَفَازَاتِ النَّسِيَانِ

ب- القافية المتنوعة، على نحو ما قدم عاطف الحداد بحرفية شديدة في

قصيدته "لحظة الميلاد" من ديوان "الشوق لزمن الفوارس"، يقول :

(٢٦) أَقْبَلِي.. عِنْدَ انْحِسَارِ الْمَدِّ..

فِي الْبَحْرِ الْمَعَانِدِ

رَتَّلِي.. بَعْضَ التَّعَاوِيدِ الَّتِي..

خُطَّتْ بِجُدْرَانِ الْمَعَابِدِ

غَلَّقِي الْأَبْوَابَ دُونَ النَّازِحِينَ الْمُرْهَقِينَ

اسْتَوْقِفِي اللَّيْلَ الْمُهَيَّنَ

اسْتَحْضِرِي سَيْفَ الصُّمُودِ

اسْتَنْفِرِي قَلْبَ الْمَجَاهِدِ

مَزَقِي ثَوْبَ الْخَطِيئَةِ

اغْزَلِي ثَوْبَ الْحَقِيقَةِ

واكتبى..

فى لحظة الميلاد شعراً..

يعبر الآفاق فى ليل

بدا غولاً..

بلا نابى..

ولا مقلب..

وقعى

بالأحرف الأولى على خد الصبايا

واستوى

عند الصباح العائد المنصور عقداً

قلديه الغادة الحسناء

مصر

ج- القافية المتلاحقة؛ وذلك على نحو ما نجد عند أحمد فضل شبلول فى

قصيدته "القادمون من السنبلة"، من ديوان "شمس أخرى.. بحر آخر"،

يقول :

(٢٧) لم يعد بحرنا

من بلاد الرؤى

أو.. بلاد المنافى

لم يعد مرة

كى يسامرنا

فى المساء الحزين

لم نعد نتلاقى

عند هذا الصباح المبين

لم نعد واقفين

لم نعد مبحرين

إننا .. قاثون

في ضباب السكون

في بكاء الورود

وفي عطش الياسمين

لم تعد .. موجة الكبرياء

تشغل الحالمين

د- القافية المتوالية؛ وذلك على نحو ما نجد عند شبلول أيضاً في قصيدته

"فاروس تخلع ريشها ثم تبهر للمقصلة" من ديوان "إسكندرية

المهاجرة"، يقول :

لكنى..

(٢٨)

واقفة عند الباب

لأعلن عدلى وولائى

للأطفال

وللأحجار

للأزهار

وللأنهار

وللأشجار

وللأقمار

هـ- القافية المتعاقبة فى تنوعها؛ على نحو ما نجد عند محمود عبد الصمد
زكريا الذى احترف استغلال هذا النموذج القافوى فى كثير من
أعماله، يقول فى المقطع الثالث عشر من ديوانه "هديل":

(٢٩) يا الحمام الذى مثقل بالحنين

الذى مثخن بالأنين

الذى بالرحيل استباح

وباح

الذى..

ما رسى عندنا مرة..

واستراح..

ويا أيهذا الحمام

الدوار

يفتق فيك التذكر

ها أنت ذا

والسماء سواء

وها أنت ذا

والهواء سواء

توثق فيك الحنين

فأويت للصمت

فى برزخ للضباب

فهلأ هتكت الحجاب ؟

الفضاء الممدد ما بيننا كالمتاه

يقولب فيك الزمان

المكان

البحارُ التي تعتريك

تهىء فيك

حنين التلكؤ عند القرى

وغير هذا كثير من أشكال القافية وألوانها في قصيدة التفعيلة؛ إلا أن ذلك لا يعنى التزام شعراء التفعيلة المطلق بالقافية على أى نحو من الأنحاء، فقد استغنت بعض التجارب الشعرية عن القافية تمامًا على نحو ما نجد عند على عبد الدايم فى قصيدته "خبل" من ديوان "الديار التى لأمية"؛ يقول :

(٣٠) هياتك الشوارع للريح

ماذا ترى

تنفس ظلًا لغائبة

ومقام قديمة

يتأبط روحك كورنيش أصحابك الراحلين

مفرحة فى يمينك ما أملتك الحقائق

تروى انفرادك

إن انفرادك زهو بالحزن

بالخبل المتناول
ما الذى تطرح الآن من خبل
لتغيظ به الشعراء ..
وتعبتُ ..
مثل المصابين بالعتة المتطور
بالنار والضحك الفاسدين

ثانياً - النظائر الإيقاعية لشعر التفعيلة :

باستثناء خفوت الإيقاعات ذات الطبيعة المركبة (الأبحر مزدوجة التفعيلة) - فإن النظائر الإيقاعية للشعر الحر لا تختلف كثيراً من حيث بنيتها الكمية مع مثيلاتها في القصيدة البيئية.

ومن ثم فقد رأينا أن نقسم أوزان شعر التفعيلة بنفس النحو الذى قسمنا عليه الأوزان الخليلية على ثلاث مجموعات؛ بحيث تشتمل المجموعة الأولى على الأوزان ذات التفاعيل التى تبدأ بالأسباب وتنتهى بالأوتاد؛ وتشتمل المجموعة الثانية على التفاعيل التى تبدأ بسبب وتنتهى بسبب وبينهما وتد؛ وتشتمل المجموعة الثالثة على التفاعيل التى تبدأ بالأوتاد وتنتهى بالأسباب.

أ- أوزان المجموعة الأولى

١- المتدارك (الخبب)

٢- الرجز

٣- الكامل

٤- البسيط

٥- السريع

١- المتدارك (الخبب) ٥//٥ (٥//١)

يأتى وزن المتدارك (الخبب) فى مقدمة أوزان الشعر التفعلى انتشاراً فى القصيدة المعاصرة. وقد عرف هذا الوزن تطورات إيقاعية متعددة فى الشعر الحر.

وبقطع النظر عن آراء النقاد والعروضيين المتعددة حول وزن الخبب، وهو ما أنجز عبر دراسات وافرة فى مقدمتها ما كتبه نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل وكمال أبو ديب وعلى يونس وأحمد مستجير وأحمد فضل شبلول وغيرهم -فقطع النظر عن مناقشاتهم لطبيعة البنية الإيقاعية للوزن، ودورها فى أداء التجربة؛ فإن بإمكاننا أن نحصر، فى ضوء وجهتنا التعليمية، نماذج البناء الإيقاعى لوزن المتدارك فيما يلى :

أولاً - الحشو :

تكون صور الحشو فى المتدارك على النحو التالى :

١- فاعلن ٥//٥/ السالمة

٢- فعلن ٥//١ المخبونة، أى التى دخلها زحاف الخبن (حذف الثانى الساكن)

٣- فعلن ٥/٥/ المقطوعة أو المخبونة المضمرة (القطع حذف ساكن الوجد المجموع الأخير مع تسكين الحرف المتحرك الذى يسبقه، والإضمار تسكين الحرف الثانى المتحرك).

٤- فاعل //٥/ محذوفة ساكن الوجد المجموع.

مع ملاحظة إمكانية دخول مستعلن ٥//١/٥ (أصلها مستعلن

٥//٥/٥/ ودخلها زحاف الطى وهو حذف الرابع الساكن) وفعلن ٥/٥//

السالمة، وفعل / ٥/// المقبوضة (دخلها زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن) - على حشو المتدارك.

ثانياً - الضرب :

تكون صور الضرب في المتدارك على النحو التالي :

- ١- فاعلن ٥//٥
- ٢- فعلن ٥///
- ٣- فعلن ٥/٥/
- ٤- فَعْلَ ٥٥/
- ٥- فعولن ٥/٥//
- ٦- فعو ٥//
- ٧- مستعلن ٥///٥
- ٨- فاعلان ٥٥//٥/ المدالة أى التى دخلتها علة التذييل (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع).
- ٩- فيعلان ٥٥/// المدالة
- ١٠- فعْلان ٥٥/٥/ المسبغة أى التى دخلتها علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف).
- ١١- مستفعل ٥/٥/٥/ المقطوعة أى التى دخلتها علة القطع (حذف ساكن الوجد المجموع الأخير مع تسكين ما قبله).
- ١٢- فاعلاتن ٥/٥//٥/ المرفلة أى التى دخلتها علة الترفيل (زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع).
- ١٣- فعلاتن ٥/٥/// المرفلة.
- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أحمد شاهين فى قصيدته "إلى أبى" من ديوانه "مرفاً لنورس الصقيع"، يقول :

(١) ١- إنها الآن قد أينعت

إنهـ أن قد أينعت

ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

فاعـلن فاعـلن فاعـلن

٢- والنصون التي صمدت للرياح

ولنصو نللتى صمدت للرياح

ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

فاعـلن فاعـلن فاعـلن فاعـلن

٣- تلفظ الآن أوراقها

تلفظـ أن أو راقها

ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

فاعـلن فاعـلن فاعـلن

٤- تنحنى تلمس الأرض

تنحنى تلمس ل أرض

ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

فاعـلن فاعـلن فاعـلن فاعـلن

٥- لا تنهض الأرض

لا تنهض ل أرض

ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

فاعـلن فاعـلن فاعـلن فاعـلن

٦- لكن كل النصون التي صمدت تنحنى

لا كنن كل ل لنصو ن للتى صمدت تنحنى

ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/ ه//ه/

فاعـلن فاعـلن فاعـلن فاعـلن فاعـلن فاعـلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- غلبت فاعلن ٥//٥/ على الأسطر السابقة وإن شاركتها في حشو السطرين الثاني والسادس فاعلن ٥///.

ب- يظهر التفاوت على عدد التفاعيل في كل سطر.

ج- يظهر التدوير بين الأسطر الرابع والخامس والسادس.

د- يتفاوت الضرب بين فاعلن ٥//٥/ في الأسطر: الأول والثالث والسادس، وفاعلن ٥//٥/ المذالة في السطر الثاني.

هـ- عدم بروز القافية في أسطر هذا المقطع.

- ومن نماذجه كذلك عند عاطف الحداد في قصيدته "بعض

مشاهد الزمن الصعب" من ديوان "الشوقي لزمن الفوارس" يقول:

(٢) ١- أتذكر بعض الأمس الآن

أتذكر كربع ضلأه سلأ ن

٥/// ٥/// ٥/٥/ ٥/٥/ /

فعلن فعلن فعلن ف

٢- أشاهد فصلاً من أحداث الزمن الصعب

أشاهد فصلاً من أحداث الزمن الصعب

٥// ٥/// ٥/٥/ ٥/٥/ ٥///٥/ ٥٥/

علن فعلن فعلن فعلن مستعلن فعلن

٣- كنت أظن الأيام ستسني

كنت أظن ن لأيد يام ستد سيني

٥///٥/ ٥/٥/ ٥///٥/ ٥/٥/

مستعلن فعلن مستعلن فعلن

٤- وأراني

و ا ر ا ن ي

ه / ه / /

فعلن مُسَد

٥- أتمدّد فوق فراش الغربّة متعب

أ ت م د د ف و ق ف ر ا ش ل غ ر ب ة م ت ع ب

ه / / / ه / ه / / ه / / ه / / ه / /

تعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- يتفاوت في الأسطر استعمال فعلن ه / / / وفعلن ه / ه /، مع دخول مستعلن

ه / / / ه / في جميع الأسطر عدا الأول.

ب- يظهر التفاوت على عدد التفاعيل في كل سطر.

ج- يظهر التدوير بين السطرين الأول والثاني، والسطرين الرابع والخامس.

د- يتفاوت الضرب بين فعلن ه ه / في السطر الثاني، وفعلن ه / ه / في السطر

الثالث، وفعلاتن ه / ه / / في السطر الخامس.

هـ- على الرغم من اتفاق حرف الروي (الباء الساكنة) بين السطرين الثاني

والخامس إلا أن مجيء حرف ساكن قبله في السطر الثاني ومجيء

حرف متحرك قبله في السطر الخامس غير شكل القافية ومن ثم شكل

الضرب على نحو تام.

- ومن صورته كذلك قول حميدة عبد الله في قصيدته "فضاء

ثقل" من ديوان "صباحان للولد المتشائم .. ربيعان قبعة للهواء" يقول :

(7)

سوف نچہ تازہہ ضیقاً لید

15/ 01/01 01/01 01/01

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِ

٢- نعلن أن الغرام الذي بيننا

نعم لن أذن لغرام للدي بيتنا

01/01 01/01 01/01 01/01 01/01

لمن فَعِلَين فاعِلن فاعِلن فاعِلن

٣- يشبه الليل أو يشبه الكسواء

یشبه د لیل او یشبه د کستنا ۶

1 01/01 01/01 01/01 01/01

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن ف

۴۔ وناوی اِلی شجر کی فکسر

وہا وی ای شجرن کی نکسہ سر

11 01101 0111 01101 011

عِلَن فاعِلن فَعِلَن فاعِلن فَعِـ

٥- في ظله كعبه الصمت

في ظلهي كعكة ص صمت

101 01101 01101 01

لمن فاعلن فاعلن فاعل فاعل

٦- نضحك من قرية

نض حك من قریتن

01/01 01/11 01

لمن فَعِلَين فاعِلين

٧- سقطت في يدينا ونغتاب

سقطت في يدي ناونغ تاب

ه/// ه//ه/ ه//ه/ ه/

فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

٨- أعضاءنا

أء ضاءنا

ه/ ه//ه/

لن فاعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- غلبت فاعلن ه//ه/ وشاركتها فعلن ه/// في حشو الأسطر: الثاني والرابع والسادس والسابع.

ب- يظهر التفاوت في عدد التفاعيل في كل سطر.

ج- يظهر التدوير بين السطرين الأول والثاني، ويمتد من السطر الثالث حتى السطر السادس، وبين السطرين السابع والثامن.

د- يتحد الضرب في السطرين غير المدورين: الثاني والثامن على صورة فاعلن ه//ه/.

هـ- القافية لا تبرز في أسطر هذا المقطع.

- ومن صورته كذلك قول أحمد فضل شبلول من قصيدة "لهيب

الحنين إلى موطني" من ديوان "تغريد الطائر الآلى"؛ يقول :

(٤) ١- العيون تلاحقني

أعيو ن تلا حقني

ه//ه// ه/// ه/// ه///

فاعلن فعلن فعلن

٢- أينما رحت فى لعبة الجاذبية

أينما رحت فى لعبة ل جاذبية

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

٣- مرصد الشمس يتبعنى

مرصدش شمس يتبعنى

٥//٥/ ٥//٥/ ٥///

فاعلن فاعلن فاعلن

٤- أينما سرت للأبدية

أينما سرت للأبدية

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلاتن

٥- كان ذيلى غباراً من الشوق والذكريات

كان ذيلى غباراً من شوق وذكريات

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

٦- والمدى نظرة والتفات

ولمدى نظرتن ولتفات

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

فاعلن فاعلن فاعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ - تغلب فاعلن ٥//٥/ على الأسطر الستة، وتظهر فاعلن ٥/// فى السطر

الأول فقط، مع ملاحظة تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى آخر دون

ظهور تدوير لآى من التفاعيل بين أسطر القصيدة.

ب- تعدد الأضرب على النحو التالي : فعلن ٥/// - فاعلاتن ٥//٥ -
فعلن ٥/// - فعلاتن ٥/٥/// - فاعلان ٥٥//٥ - فاعلان ٥//٥ مع
ملاحظة ارتباط الضرب في السطرين الثاني والرابع بقافية الهاء الساكنة
من المتواترة، وفي السطرين الخامس والسادس بقافية التاء الساكنة
المسبوقة بألف الردف مدأ من المترادف.

٢- الرجز ٥//٥/٥

يعد وزن الرجز من أكثر الأوزان شيوعاً في قصائد الشعر الحر، على الرغم من خفوت موسيقاه التي يزيد بها النظام الجديد هدوءاً وخفاءً. وعلى كل فإن بإمكاننا أن نحصر نماذج البناء الإيقاعي لوزن الرجز فيما يلي :

أولاً- الحشو :

وتكون صور تفعيلة مستعلن ٥//٥/٥ في حشو الرجز على النحو التالي :

١- مُسْتَعْلِن ٥//٥/٥ السالمة

٢- مُتَفَعِّلِن ٥//٥// (دخلها زحاف الخبن وهو حذف الحرف الثاني الساكن)

٣- مُسْتَعْلِن ٥///٥/ المطوية (دخلها زحاف الطي وهو حذف الحرف الرابع الساكن)

٤- مُتَعْلِن ٥//// (دخلها زحاف الخبن وهو حذف الثاني والرابع الساكنين).

ثانياً- الضرب :

وتكون صور مستعلن ٥//٥/٥ في ضرب الرجز على النحو التالي:

١- مستعلن ٥//٥/٥ السالمة

٢- متفعّلن ٥//٥// المخبونة

٣- مستعلن ٥///٥/ المطوية

٤- متعلن ٥//// المخبونة

٥- فعولن ٥/٥// المخلوعة أي التي دخلتها علة الخلع وهي اجتماع

زحاف الخبن (حذف الثانى الساكن) وعلة القطع (حذف ساكن الوتد
المجموع وتسكين ما قبله)

٦- فعول ٥٥// المخلوعة المقصورة أى دخلتها علة الخلع مع علة القصر
وهى حذف ساكن السبب الخفيف مع تسكين ما قبله.

٧- فعو ٥// المخلوعة المحذوفة أى التى دخلتها علة الخلع مع علة
الحذف وهى حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة.

٨- مستفعلاتين ٥/٥//٥/٥، ومتفعلاتين ٥/٥//٥//، ومستعلاتين ٥/٥///٥؛
ومتعلاتين ٥/٥//٧٧؛ بدخول علة الترفيل (زيادة سبب خفيف على ما
آخره وتد مجموع) على الأشكال الأربعة الأولى.

٩- مستفعلان ٥٥//٥/٥، ومتفعلان ٥٥//٥//، ومستعلان ٥٥///٥؛ ومتعلان
٥٥///٥؛ بدخول علة التذييل (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع)
على الأشكال الأربعة الأولى.

١٠- فعلن ٥/٥/ الحذاء أى التى دخلها علة الحذف (وهو حذف الوتد
المجموع الأخير).

١١- فعلان ٥٥/٥/ الحذاء المسبغة

١٢- مستفعل ٥/٥/٥/ المقطوعة

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجده عند الدكتور فوزى عيسى فى
المقطع الأول (اشتفاء) من قصيدة "ثقوب فى ذاكرة النهر" فى الديوان
الذى يحمل نفس الاسم، يقول :

(٥) ١- فى البدء كان وابل .. فصيّبُ

فلبدء كا ن وابلن فصيين

٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥//٥//

مستفعلن متفعلن متفعلن

٢- فطلّ

فطلّ

ه//

متفّ

٣- تبرّجت حقول الشمس

تبر رجّت حقو ل ششمس

ه// ه//ه// ه/ه/

علن متفعلن مستفعد

٤- أ ورق الجماد

أو رق لجماد

ه/ ه//ه// هه

لن متفعلان

٥- واخضوضرت في راحتى المروج

واخضوضرت في راحتى مروج

ه/ه/ه// ه/ه/ه// ه//

مستفعلن مستفعلن مستفعد

٦- أشرعت نهودها الرياح

أش رعت نهو دهرى ح

ه/ ه//ه// ه//ه// /

لن متفعلن متفعلن مُ

٧- والرماح أنبتت سنا بلا

ورما ح أنبتت سنا بلن

ه/ه// ه//ه// ه//ه//

تفعلن متفعلن متفعلن

٨- وَحُمِلَتْ بِالْحَنْطَةِ الْجِيَاذُ

وَحُمِلَتْ بِالْحَنْطَةِ ل جِيَاذُ

٥٥// ٥//٥/٥/ ٥//٥//

متفعّلن مستفعّلن فعول

ملاحظات إيقاعية :

أ- تفاوتت مستفعّلن ٥//٥/٥/ السالمة ومتفعّلن ٥//٥// المخبونة في حشو الأسطر مع ملاحظة تفاوت عدد التفاعيل من سطر لآخر.

ب- وقع التدوير بين الأسطر الثاني والثالث والرابع، وبين الأسطر الخامس والسادس والسابع.

ج- تفاوتت أضرب الأسطر : الأول متفعّلن ٥//٥//، والرابع متفعّلان ٥٥//٥//، والسابع متفعّلن ٥//٥//، والثامن فعول ٥٥// - وذلك على الرغم من اتحاد روى القافية في السطرين الرابع والثامن وهو الدال الساكنة المسبوقة بألف الردف الممدودة.

- ومن نماذجه كذلك ما نجده عند عبد المنعم سالم في قصيدته "لقاء" من ديوانه "الأبق من حفل صاخب"، يقول :

(٦) ١- جبتُ الميادين الشوارع القديمة الأزقة التي أعرفها

جبتُ لميا دين ششوا رع لقدي مة لأزق قة للتي أعرفها

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥/ ٥///٥/

مستفعّلن مستفعّلن متفعّلن متفعّلن متفعّلن مستعّلن

٢- لعلني ألمحُ في صقيعها وجه صديق

لعلني ألمح في صقيعها وجه صديق قن

٥//٥// ٥///٥/ ٥//٥// ٥///٥/ ٥/

متفعّلن مستعّلن متفعّلن مستعّلن مس

٣- شاقه تسكع قديم

شاقهو تسكعن قديم

٥٥// ٥//٥// ٥//٥/

تفعلن متفعلن فعول

٤- أو شاعرًا يداهم القصيدة المطيرة

أو شاعرن يداهم قصيدة مطيرة

٥/٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن متفعلن متفعلن فعولن

٥- في عقر دارها

في عقر دارها

٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن فعو

٦- أو صاحبًا عرفته ذات مساء

أو صاحبن عرفته ذات مساء

٥٥///٥/ ٥//٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن متفعلن مستعلن

٧- أيام كان خاتمي

أيام كان خاتمي

٥//٥// ٥//٥/٥/

مستفعلن متفعلن

٨- يطوق الزمان والمكان والأشياء

يطووق زمان ومكان وأشياء

٥٥/٥/ ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

متفعلن متفعلن متفعلن فعولن

ملاحظات إيقاعية :

أ- التفعيلة الأساسية في النص هي مستعلن ٥//٥/٥/ وإن ظهرت متعلن ٥//٥//
بكتافة في معظم الأسطر، وظهرت مستعلن ٥//٥/ في السطرين
الأول والثاني، مع ملاحظة تفاوت عدد التفاعيل بين الأسطر.

ب- يلاحظ ظهور التدوير بين السطرين الثاني والثالث فقط.

ج- تتفاوت الأضرب في أسطر النص باستثناء السطر الثاني على النحو
التالي : مستعلن ٥//٥/ - فعول ٥٥// - فعولن ٥/٥// - فعو ٥// -
مستعلان ٥٥///٥/ - متعلن ٥//٥// - فعلان ٥٥/٥/.

د- وعلى الرغم من اتحاد روى الهمزة الساكنة المسبوقة بألف المد ردفاً
وقافية المترادف بين السطرين السادس والثامن، إلا أن ذلك لم يحقق
وحدة الضرب بينهما.

ومن نماذج وزن الرجز في الشعر التفعيلي ما نجد عند أحمد مبارك
في قصيدته "يمضى ولا ينى" من ديوانه "أوراق قديمة وأوراق جديدة"،
يقول :

(٧) ١- يَمْضِى وَلَا يَنْى

يَمْضِى وَلَا يَنْى

٥// ٥//٥/٥/

مستعلن فعو

٢- يَجْتَازُ مَا نَعَا

يَجْتَازُ مَا نَعَا

٥// ٥//٥/٥/

مستعلن متف

٣- فمانعا

فما نعا

ه// ه//

علن فعو

٤- تُعُولُ فِي دُرُوبِهِ

تعول في دروبه

ه//ه// ه///ه/

مستعلن متفعلن

٥- رِيحُ السَّمُومِ

ريح سسموم

هه//ه/ه/

مستفعلان

٦- وَتَزْرَعُ الْأَرْجَاءَ بِالْغَيُومِ

وتزرع ارجاء بد غيوم

هه// ه//ه/ه/ ه//ه//

متفعلن مستفعلن فعول

٧- لَكِنْ نُورُ قَلْبِهِ

لاكن نو رقلبه

ه//ه// ه//ه/ه/

مستفعلن متفعلن

٨- عَلَى الْمَدَى يَظِلُّ سَاطِعًا

عللمدى يظل سا طعا

ه// ه//ه// ه//ه//

متفعلن متفعلن فعو

ملاحظات إيقاعية :

أ- يتفاوت الشاعر في استعمال تفعيلة مستعلن ٥//٥/٥/ واثنين من نظائرها الإيقاعية متعلن ٥//٥//، ومستعلن ٥///٥/ على مدى أسطر القصيدة، فضلاً عن التفاوت الواضح في عدد تفاعيل كل سطر.

ب- يظهر التدوير بين السطرين الثاني والثالث.

ج- تتفاوت أضرب الأسطر بين :

١- فعو ٥// في الأول والثالث والثامن، مع ملاحظة اتحاد قافية السطرين الثالث والثامن المؤسسة على المتدارك واشتراكهما في حرف الروى العين المفتوحة.

٢- متعلن ٥//٥// في السطرين الرابع والسابع

٣- مستعلن ٥٥//٥/٥/ في السطر الخامس

٤- فعول ٥٥// في السطر السادس

على الرغم من اشتراك هذين الضربين في الروى الميم الساكنة المسبوقة بواو المد ردفاً مع قافية المترادف.

ومن نماذجه كذلك ما نجد عند عمر عبد العزيز في قصيدة

"أبريلزم" من ديوانه "خربشات"، يقول :

(٨) ١- سلمك العالى إلى أين سهى

سلمك لـ عالى إلى أين سهى

٥///٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/

مستعلن مستعلن مستعلن

٢- الشمس ينبغى لها

أششمس يند بغى لها

٥//٥/٥/ ٥//٥//

مستعلن مستعلن

٣- أن تلد الأيام كي تأكلها

أن تلد أيام كي تأكلها

٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/

مستعلن مستعلن مستعلن

٤- أن تلحس الأنهار كي تبولها

أن تلحس أنهار كي تبولها

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

مستعلن مستعلن متفعلن

٥- والليل

ولليل

/٥/٥/

مستفعل

٦- والنهار

ونهار

٥// ٥/

لن فعو

ملاحظات إيقاعية :

أ- يستعمل الشاعر في هذه الأسطر الستة مستعلن ٥//٥/٥/، ومستعلن

٥//٥/، ومتفعلن ٥//٥// بصورة متقاربة، مع تفاوت عدد التفاعيل في

كل سطر.

ب- يظهر التدوير فقط بين السطرين الأخيرين.

ج- يتفاوت استعمال الأضرب في الأسطر بين مستعلن ٥///٥/ في الأول والثالث، ومتفعلن ٥//٥// في الثاني والرابع من ناحية، وفعو ٥// في السطر السادس من ناحية أخرى.

د- يتحد الروى (الهاء المطلقة بالفتح) في أسطر النص وإن اختلفت القافية، فهي من المتراكب في الأول والثالث، على حين تأتي من المتدارك في الثاني والرابع والسادس.

٣ - الكامل ٥//٥//

على الرغم من المرتبة العالية التي احتلها وزن الكامل في الشعر العربي القديم والعباسي منه على وجه الخصوص؛ إلا أنه لم يأخذ حظه من الذيوع في الشعر الحر بالنسبة لجيل الرواد على الأقل، وإن كان شعراء الأجيال التالية قد أولوه عناية خاصة.

ويمكن حصر نماذج البناء الإيقاعي لوزن الكامل فيما يلي :

أولاً - الحشو :

وتكون صور متفاعلين في حشو الكامل على النحو التالي :

١- متفاعلن ٥//٥// السالمة

٢- مُتفاعلن ٥//٥/٥ المضمرة، أي التي دخلها زحاف الإضمار (تسكين الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة).

٣- مفاعلن ٥//٥// الموقوفة أي التي دخلها زحاف الوقص (حذف الحرف الثاني المتحرك) وهي صورة نادرة.

٤- متفعلن ٥//٥// المخزولة التي دخلها زحاف الخزل (تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن) وهي صورة نادرة كذلك.

ثانياً - الضرب :

وتكون صور متفاعلين في ضرب الكامل على النحو التالي :

١- متفاعلن ٥//٥// السالمة

٢- متفاعل ٥/٥// المقطوعة أي التي دخلتها علة القطع (حذف ساكن الوند المجموع مع تسكين ما قبله).

٣- متفا ٥//٥// الحذاء أي التي دخلتها علة الحذف (حذف الوند المجموع الأخير من التفعيلة)

٤- متفاعِلان ٥٥//٥/// المذالَة أَى التى دخلتها علة التذيل (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع)

٥- متفاعِلاتِن ٥٥//٥/// المرفلة أَى التى دخلتها علة الترفيل (زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع).

٦- يجوز دخول زحاف الإضمار على جميع الصور السابقة فتصبح :
متفاعِلن ٥٥//٥/٥/، ومتفاعِل ٥/٥/٥/، ومتفا ٥/٥/، ومتفاعِلان ٥٥//٥/٥/.

٧- يجوز دخول التذيل والترفيل على متفا ٥/// ومتفا ٥/٥/ فتصبحا:
فَعِلان ٥٥///، وفعلاتِن ٥/٥///؛ وفعلان ٥٥/٥/، وفعلاتِن ٥/٥/٥/.
وهى مثل مستفعل ٥/٥/٥/ التى يقلبها العروضيون إلى مفعولن ٥/٥/٥/.
- ومن صور وزن الكامل فى الشعر الحر، ما نجد عند الدكتور فوزى عيسى فى قصيدته "طللية" من ديوانه "ثقوب فى ذاكرة النهر"، يقول :

(٩) ١- وطنى الذى قد كان

وطنلدى قد كان

٥٥//٥/// ٥/٥/

متفاعِلن متفاعد

٢- صار الآن

صا رلان

٥/ ٥/٥/

لن متفاعد

٣- يسلك ضرب من ضلّوا

يس لك ضرب من ضلّو

٥/ ٥//٥/// ٥/٥/

لن متفاعِلن متفا

٤- يمزق ثوبه

يمز زق ثوبهو

٥// ٥//٥///

علن متفاعِلن

٥- يلتاث

يلتاث

/٥/٥/

متفاعِل

٦- يغسل وجهه بالقار

يغ سل وجههو بلقار

٥/ ٥//٥/// /٥/٥/

لن متفاعِلن متفاعِل

٧- ينتظر العطايا والمنن

يند تظزل عطا يا ولمنن

٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/

لن متفاعِلن متفاعِلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تتوزع التفاعيل في حشو الأسطر بين متفاعِلن ٥//٥/// ومتفاعِلن، مع

ملاحظة التفاوت في تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى آخر.

ب- يغلب التدوير على جميع أسطر النص باستثناء الرابع وضربه متفاعِلن

٥//٥///، والسابع (الأخير) وضربه متفاعِلن ٥//٥/٥/.

- ومن صور الكامل ما نقرأ في قصيدة حميدة عبد الله "خروج

هباس وتجلياته" من ديوانه "بحنجرة الأرض متسع للنشيد"، يقول :

(١٠) ١- طقسٌ من الشجر العتيق وصوصوات الفجر من عبق يهش

طقسن من شـ شجر لعتيـ ق وصوصوا ت لفجر من عبقن يهش

ه//ه//ه// ه//ه//ه/ ه//ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه//ه/

متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن

٢- نصفٌ كأحزان النبيذ تخشُ ورد النيل صمتاً

نصفن كأحـ زان نبيـ ذتخشش ور دنيل صمـ تن

ه//ه//ه// ه//ه//ه/ ه//ه//ه// ه//ه//ه/ ه/

متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متـ

٣- ثم تتلو سورة الأرض المبينة

ثم تـ لوسورة ل أرض لمبيـ نة

ه//ه// ه//ه//ه/ ه//ه//ه/ //

فاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متـ

٤- تنثنى وترش طفليها صياحا

تنثنى وترشش طفـ ليهاصيا حـن

ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه//ه// ه/

فاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متـ

٥- ثم تأخذ حفتين من القناعة، فوق نار القلب

ثم تأـ خد حفتيـ ن من لقنا عة فوق نا رلقب

ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه//ه// ه//ه// ه/

فاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متفاعـ

٦- تنضج خبزها وتفيض

تـ ضج خبزها وتفيض

ه/ ه//ه//ه// /ه//

لن متفاعـلن متفاعـ

٧- يا عباس قم

يا عباس قم

٥/ ٥//٥/٥/

لمن متفاعِلن

ملاحظات إيقاعية

أ- يتفاوت الشاعر بين استخدام متفاعِلن ٥//٥/// السالمة، ومتفاعِلن

٥//٥/٥/ المضمرة، علاوة على تفاوت عدد التفاعيل بين الأسطر.

ب- يغلب التفاوت بشكل جامع من بداية النص إلى نهايته.

ج- الضرب الوحيد جاء في السطر السابع على متفاعِلن ٥//٥/// مرتبطاً

بقافية من المتدارك رويها الميم الساكنة.

- ومن نماذج الكامل في الشعر التفعيلي ما نجد في قصيدة فوزى

خضر "الخوض غابة الحروف" من ديوان "النيل يعبر المواسم"، يقول :

(١١) ١- آتِ إليك كأننى رأسُ بلا قدمين جاب الأمكنة

أأتن إليـ كـ كأننى رأسن بلا قدمين جا ب لأمكنة

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/٥/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٢- آتِ، توالدتِ العوالمُ عبر جمجمتى

أأتن توا لدت لعوا لم عبر جمـ جممتى

٥//٥/٥/ ٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥/// ٥///

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفا

٣- وعلمنى البكاءُ

وعـ لمنلبكاءُ

٥// ٥٥//٥///

علن متفاعِلن

٤- فأتيت في سهلٍ من الأحزان مخترقاً جدار الأزمه

فأتيت في سهلٍ من لـ أحزان مخـ ترقن جدا ولأزمه

٥//٥// ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥// ٥//٥/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٥- وكأنني جبلٌ يسيرُ بلا اكتراثٍ

وكانتني جبلن يسيرُ رِبْلِكُتراثٍ

٥//٥// ٥//٥// ٥٥//٥//

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٦- وألوك بعضاً من أغانٍ دارجه

وألوك بعـ ضن من أغاـ نن دارجه

٥//٥// ٥//٥/ ٥//٥/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

ملاحظات عروضية :

أ- تنوعت الأسطر شأن باقي نماذج الكامل بين متفاعِلن ٥//٥// ومتفاعِلن، مع ملاحظة تغير عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- ظهر التدوير بين السطرين الثاني والثالث.

ج- استعمل الشاعر متفاعِلن ٥//٥/ ضرباً في الأسطر : الأول، والرابع

والسادس، ولنا أن نلاحظ أنها متفقة القافية من المتدارك، وأن روى

الأول والرابع واحد هو النون المفتوحة الموصولة بهاء الوصل الساكنة.

واستعمل متفاعِلن ٥٥//٥// ضرباً في السطرين الثالث والخامس.

- ومن نماذج الكامل قصيدة "طلسم" للشاعر عاطف الحداد في

ديوانه "الشوق لزمان الفوارس"، يقول :

(١٢) ١- عنوانك المكتوب في عينيك

عنوانك لـ مكتوب في عينيك

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٢- مجهول العلامة

مج هول لعلامة

٥/ ٥/٥/٥/٥/

لن متفاعلاتن

٣- أحزانك المسجاة فوق جبينك المهموم

أحزانك ل مسجاة فوق جبينك ل مهموم

/٥/٥/ ٥/٥/٥/ ٥/٥/٥/ ٥/٥/٥/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٤- تختصر المسافة بيننا

تختصر لمسافة بيننا

٥/ ٥/٥/٥/ ٥/٥/٥/٥/

لن متفاعلن متفاعلن

٥- فأنا ربيب الحزن

فأنا ربيب ب لحزن

/٥/٥/ ٥/٥/٥/٥/

متفاعلن متفاعلن

٦- أفقدني غيابك الابتسامة

أفقدني غيا بك ابتسامه

٥/ ٥/٥/٥/٥/ ٥/٥/٥/٥/٥/

لن متفاعلن متفاعلاتن

٧- ما كان أطعمني الشجن

ماكان أطعمني شجن

٥/٥/٥/ ٥/٥/٥/٥/

متفاعلن متفاعلن

٨- والحاضر المغلول تصفه المحن

ولحاضر ل مغلول تص فعهلمحن

٥//٥// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

٩- والقادم المجهول مازال السحاب يلفه

ولقادم ل مجهول ما زال سسحا ب يلففهو

٥//٥// ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

١٠- لم يمتحن

لم يمتحن

٥//٥/٥/

متفاعلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تفاوت استعمال متفاعلن ٥//٥// ومتفاعلن وإن غلبت الأخيرة، مع اختلاف عدد التفاعيل بين الأسطر.

ب- الأسطر : الأول والثالث والخامس مدورة.

ج- استعمل الشاعر الضرب متفاعلاتن في السطرين : الثاني والسادس مع

ملاحظة اتحاد قافيتهما من المتواتر، مع اتحاد حرف الروى الميم

المفتوحة المتبوعة بهاء الوصل الساكنة. واستعمل الضرب متفاعلن في

الأسطر : الرابع، والسابع، والثامن، والتاسع، والعاشر؛ مع ملاحظة اتفاق

قافية الأسطر : السابع والثامن والعاشر على المتدارك وروى النون

الساكنة.

٤ - البسيط

على الرغم من ندرة استعمال الأوزان المركبة التي تتألف من تفعيلتين، في الشعر الحر الذي يقوم على وحدة التفعيلة - فقد ظهرت نماذج لاستعمال بعض هذه الأوزان عند شعرائنا المعاصرين، ومنها وزن البسيط الذي يتألف البيت منه في الوزن التقليدي من أربعة أجزاء من مستعلن، وأربعة أجزاء من فاعلن متناوبة على هذا النحو:

مستعلن فاعلن مستعلن فعلن مستعلن فاعلن مستعلن فعلن

ولعل من البدهي أن استعمال هذا النظام الإيقاعي في الشعر الحر لا يعدو أن ينتج أبياتاً تقليدية مرسله القوافي؛ ومن ثم فقد ظهرت توالييف إيقاعية خاصة بهذا الوزن في الشعر التفعيلي على ما سيتضح من عرض النماذج وتحليلها.

ولأن الوزن يتألف من تفعيلتي المتدارك فاعلن ٥//٥ والرجز مستعلن ٥//٥/٥ - فأغلب الظن أن نماذج بنائه الإيقاعي لا تخرج عن مثيلاتها في هذين الوزنين من حيث الحشو والضرب على النحو التالي:

أولاً - الحشو :

يجوز أن تكون صور مستعلن ٥//٥/٥ في حشو البسيط كما يلي:

٥//٥/٥ مستعلن - ٥//٥// متعلن - ٥/// مستعلن - ٥/// متعلن.

ويجوز أن تكون صور فاعلن في حشو البسيط كما يلي:

٥//٥ فاعلن - ٥// فعلن - ٥/٥ فعلن - //٥ فاعل.

ثانياً - الضرب :

يجوز أن تكون صور مستعلن ٥//٥/٥ في ضرب البسيط كما يلي:

٥//٥/٥/ مستفعلن - ٥//٥// متفعلن - ٥//٥/ مستعلن - ٥//// متعلّن -
 ٥/٥// فحولن - ٥// فعو - ٥/٥//٥/٥/ مستفعلاتن - ٥/٥//٥// متفعلاتن -
 ٥/٥//// متعلاتن - ٥٥//٥/٥/ مستفعلان - ٥٥//٥// متفعلان - ٥٥////٥/ مستعلان -
 مستعلان - ٥٥//// متعلان - ٥٥//٥/٥/ فعلان - ٥/٥/ فعلن - ٥/٥/٥/ مستفعل.

ويجوز أن تكون صور فاعلن في ضرب البسيط كما يلي :

٥//٥/ فاعلن - ٥//٥/ فعلن - ٥/٥/ فعلن - ٥٥/ فعل - ٥٥//٥/ فاعلان -
 ٥٥/٥/ فعلان.

ومن نماذج وزن البسيط قصيدة "أفياء جيكور" لبدر شاكر السياب
 من ديوان بعنوان "قصائد بدر شاكر السياب"، يقول :

(١٣) ١- نافورة من ظلال من أزاهير

نافورتن من ظلا لن من أزا هيري
 ٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥/٥/
 مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٢- ومن عصافير

ومن عصا فيري
 ٥/٥/ ٥//٥//
 متفعلن فعلن

٣- جيكور جيكور يا حقلًا من النور

جيكورجيد كُورُيا حقلن من ن نوري
 ٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥/٥/
 مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٤- يا جدولاً من فراشات نظاردها

يا جدولن من فرا شاتن نظا ردها

٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥///

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن

٥- في الليل في عالم الأحلام والقمر

فلليل في عالم ل أحلام ول قمرى

٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥///

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن

٦- ينشرون أجنحة أندى من المطر

ينشرون أج نحتن أندى من ل مطرى

٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥///

مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن

٧- في أول الصيف

في أوول ص صيف

٥//٥/٥/ ٥/

مستفعِلن فاعِلن

٨- يا باب الأساطير

يا باب لأسا طيرى

٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥/

لن مستفعِلن فعِلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تغلب التقليدية على استعمال الشاعر لوزن البسيط فلا نكاد نحس فارقاً

كبيراً بين معظم هذه الأسطر وبين أشطار الوزن التقليدى للبحر

البسيط: مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن؛ حتى أن الشاعر لم يستعمل

الزحاف في مستفعلن غير مرة واحدة في السطر الثاني، وكذلك كان الأمر بالنسبة لفاعلن التي لم يخبئها إلا في السطر السادس. والأسطر باستثناء السطر الثاني الذي اشتمل على تفعيلتين فقط، والسطرين السابع والثامن اللذين قسم عليهما باستعمال التدوير التفعيلات الأربع - تبدو أكثر انتماءً إلى النظام التقليدي للقصيدة العربية.

ب- ويكمن التغير الإيقاعي الوحيد في تنويع الضرب بين فعلن ٥/٥ في الأسطر: الأول والثالث والثامن، مرتبطاً بقافية المتواتر ذات الروى الرأى المكسور المردف بالواو أو الياء - إلى فعلن ٥/// في الأسطر: الرابع والخامس والسادس، مرتبطاً في الأخيرين بقافية المتراكب ذات الروى الرأى المكسور غير المردف.

- وقد ينجح بعض شعراء التفعيلة في التخلص من قيود الوزن التقليدي على نحو ما نجد عند محمود درويش، يقول في إحدى مقاطع ديوانه "حببتي تنهض من نومها":

(١٤) ١- الطفلة احترقت أمها

أطفلة ح ترقى أمها

٥//٥/ ٥/// ٥//٥/٥/

مستفعلن فعلن فاعلن

٢- أمها

أمها

٥//٥//

متفعلن

٣- احترقت كالمساء

إحترقت كلمساء

٥٥//٥/ ٥///٥/

مستعلن فاعلان

٤- وعلموا : يصير اسمها

وعللمو ها يصي رسمها

٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥//

متفعلن فاعلن فاعلن

٥- فى السنة القادمة

فسنة ر قادمة

٥//٥/ ٥///٥/

مستعلن فاعلن

٦- سيدة الشهداء

سييدة شه شهداء

٥٥/// ٥///٥/

مستعلن فاعلان

٧- وسوف تأتى إليها

وسوف تأ تى إليه ها

٥//٥// ٥//٥/ ٥/

متفعلن فاعلن فا

٨- إذا وافق الأنبياء

إذا وافق ر أنبياء

٥// ٥//٥/ ٥٥//٥/

علن فاعلن فاعلان

ملاحظات إيقاعية :

ولاشك في أن هذا النص يتميز عن سابقه بانتمائه الحقيقي إلى موسيقى الشعر الحر؛ حيث لا يمكن أن نرد هذه الأسطر إلى مثلها في الشعر التقليدي، ولا يمكن أن نحس ذلك الصخب الإيقاعي الذي يتميز به وزن البسيط في الشعر البيتي. ومن دلائل ذلك :

أ- تفاوت استعمال نظائر الشكل الإيقاعي لتفعيلتي الحشو، فتظهر مستعلن ٥//٥/، ومتعلن ٥//٥//، ومستعلن ٥///٥/. كما تظهر فاعلن ٥//٥/، وفعلن ٥///.

ب- تفاوت عدد التفاعيل على مدى أسطر النص، وعدم انتظام ترتيبها.

ج- وجود تدوير حقيقي بين السطرين السابع والثامن.

د- تفاوت استعمال الأضرب فتظهر فاعلن ٥//٥/ في الأسطر : الأول والرابع والخامس غير مرتبطة بتقفية معينة؛ ويأتي ضرب السطر الثاني على متعلن ٥//٥//، على حين تأتي أضرب الأسطر : الثالث والسادس والثامن على فاعلان ٥٥//٥/ ومخبونها فعلان ٥٥/// مرتبطة بقافية همزية مردفة من المترادف.

٥ - السريع

ووزن السريع كالبيسط من الأوزان المركبة التي لم تشع في الشعر الحر، علاوة على أنه يتألف في صورته النهائية من أجزاء تقترب إلى حد بعيد من أجزاء البسيط، فوزنه في الشعر التقليدي :

مستعلن مستعلن مفعلاً مستعلن مستعلن مفعلاً

- ومن ثم فإن نماذج بنائه الإيقاعي لا تختلف تقريباً عن مثيلاتها حشواً وضرباً في بحر البسيط.

- ومن نماذج هذا الوزن في الشعر الحر ما نجد في قصيدة "حلم عبد الناصر" للشاعر سميح القاسم من ديوانه "الموت الكبير"، يقول :

(١٥) ١- ما طرحت زيتونة الذاكرة

ما طرحت زيتونة ذاكراً

٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/

مستعلن مستعلن فاعلن

٢- ثمارها إلا وراء الرحيل

ثمارها إلا وراء عررحيل

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

متفعلن مستعلن فاعلان

٣- يا موت

يا موت

/٥/٥/

مستفع

٤- فافتح شرفة الآخرة

ففتح شرفة الآخرة

٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/

لن مستعلن فاعلن

٥- وماشيًا

وماشين

٥//٥//

متفعلن

٦- اخترق المستحيل

إخترق لـ مستحيل

٥٥//٥/ ٥///٥/

مستعلن فاعلان

ملاحظات عروضية :

أ- نوع الشاعر في استعمال تفعيلة الحشو بين مستفعلن ٥//٥/٥/، ومستعلن ٥///٥/، ومتفعلن ٥//٥// مع تباين عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- ظهور التدوير بين السطرين الثالث والرابع.

ج- استعمال الشاعر صورتين من الضرب :

الأولى - فاعلن ٥//٥/ في السطرين الأول والرابع، وجاءت مرتبطة بقافية المتدارك التي رويها راء مفتوحة متبوعة بهاء الوصل الساكنة.

الثانية - فاعلان ٥//٥/ في السطرين الثاني والسادس، وجاءت متصلة بقافية المترادف التي رويها لام ساكنة مسبقة بياء المد ردفاً في السطرين.

- ومن ذلك أيضاً ما نجد عند محمود درويش في إحدى مقاطع

ديوانه "حببتي تنهض من نومها"، يقول :

(١٦) ١- طفولتي تأخذ في كفها

طفولتي تأخذ في كفها

٥//٥// ٥///٥/ ٥//٥/

متفعلن مستعلن فاعلن

٢- زينتھا من كل شيء

زينتها من كل شيء

٥/ ٥//٥/٥/ ٥///٥/

مستعلن مستعلن فاعل

٣- ولا

ولا

٥//

علن

٤- تنمو مع الريح سوى الذاكرة

تنمو مع ر ربح سود ذاكرة

٥//٥/٥/ ٥///٥/ ٥//٥/

مستعلن مستعلن فاعل

٥- لو أحصت الغيم الذي كدسوا

لو أحصت ل غيم للذي كدسو

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/

مستعلن مستعلن فاعل

٦- على إطار الصورة الفاترة

على إطا رصُورة ل فاتره

٥//٥// ٥//٥/٥/ ٥//٥/

متعلن متعلن فاعل

٧- لكان أسبوعًا من الكبرياء

لكان أسد بوعن من ل كبرياء

٥//٥// ٥//٥/٥/ ٥٥//٥/

متعلن متعلن فاعل

٨- وكل عام قبله ساقطٌ

وكلل عا من قبلهو ساقطن

٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

متفعلن مستفعلن فاعلن

٩- ومستعارٌ من إناء المساء

ومستعا رن من إنا ءلمساء

٥٥//٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥//

متفعلن مستفعلن فاعلان

ملاحظات إيقاعية :

أ- نوع الشاعر في استعمال تفعيلة الحشويين مستفعلن ٥//٥/٥/، ومستعلن

٥///٥/، ومتفعلن ٥//٥//، مع تباین عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- دور الشاعر ضرب السطر الثاني.

ج- استعمل الشاعر صورتين من الضرب :

إحداهما - فاعلن ٥//٥/ في السطرين الرابع والسادس مرتبطة بقافية

المتدارك المؤسسة ذات روى الراء المفتوحة المتبوعة بهاء

الوصل الساكنة.

والأخرى - فاعلان ٥٥//٥/ في السطرين السابع والتاسع، مرتبطة بقافية

المترادف ذات روى الهمزة الساكنة المسبوقة بألف المدردفاً.

ب- أوزان المجموعة الثانية

١- الرمل

٢- الخفيف

١- الرمل فاعلاتن ٥/٥//٥

وزن الرمل من الأوزان التي لم يكتب لها الشيوخ في بداية ظهور الشعر، وإن ذاعت ذيوغاً كبيراً في أعمال الشعراء الذين تلوا جيل الرواد. ويمكن أن نحصر نماذج البناء الإيقاعي لوزن الرمل على النحو التالي :

أولاً - الحشو :

يجوز أن تكون صورة فاعلاتن ٥/٥//٥ في حشو الرمل كما يلي :

١- فاعلاتن ٥/٥//٥ السالمة.

٢- فاعلاتن ٥/٥/// المخبونة أي التي دخلها زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن)

٣- فاعلات ٥//٥/ المكفوفة، أي التي دخلها زحاف الكف (حذف السابع الساكن).

٤- فاعلات ٥/// المشكولة أي التي دخلها زحاف الشكل (حذف الثاني والسابع الساكنين).

ثانياً - الضرب :

يجوز أن تكون صورة فاعلاتن ٥/٥//٥ في ضرب الرمل كما يلي :

١- فاعلاتن ٥/٥//٥

٢- فاعلاتن ٥/٥//٥

٣- فاعلات

٤- فاعلا ٥//٥/ المحذوفة، أي التي دخلتها علة الحذف (حذف السبب الخفيفة الأخير).

٥- فاعلات ٥٥//٥/ المقصورة، أي التي دخلتها علة القصر (حذف ساكن السبب الخفيف الأخير مع تسكين ما قبله).

٦- فاعلاتان ٥٥/٥//٥/ المسبغة أى التى دخلتها علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف).

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أحمد مبارك فى قصيدته

"قَبَسٌ" من ديوان "أوراق قديمة جديدة"، يقول :

(١) ١- حين أُعْطِيَ فِدايَ

حين أعطى فِدايَ

٥/٥//٥/ ٥///

فاعلاتن فعلاتُ

٢- لَيْسْتَ إِلَّا وَسِيلَهُ

لَيْسْتَ إِلَّا لا وسيله

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن

٣- إِنَّمَا الْمَانِحَ أَنْتَ

إنملمما نح أنتَ

٥/٥//٥/ ٥///

فاعلاتن فعلاتُ

٤- لَيْسَ يَا مُوَلَايَ

ليس يا مو لاتي

٥/٥//٥/ ٥/

فاعلاتن فاء

٥- لِلْمَخْلُوقِ

للمخ لوق

٥/٥/ ٥/

لاتن فاءِ

٦- في الأرزاق حيلة

فلأر زاق حيله

٥/٥//٥/ ٥/٥/

لاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- حافظ الشاعر على سلامة فاعلاتن ٥/٥//٥/ في حشو الأسطر وإن دخل زحاف الشكل مرتين على ضرب السطر الأول والسطر الثالث.

ب- السطرين الرابع والخامس جاءا مدورين.

ج- استعمل الشاعر الضرب فاعلاتن ٥/٥//٥/ في السطرين الثاني والسادس مقرونًا بقافية المتواتر ذات الروى اللامى المفتوح المسبوق بياء المد ردفًا، والمتبوع بالهاء الساكنة وصلًا.

-ومن نماذجه كذلك ما نجد عند عبد المنعم سالم في قصيدته

"أهازيج حب لمصر"، من ديوان "الآبق من حفل صاخب"، يقول :

(٢) ١- لم أكن عيسى

لم أكن عي سي

٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فا

٢- وما كانت عصا موسى معي

وما كا نت عصا مو سي معي

٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//

علاتن فاعلاتن فاعلا

٣- حينما جئتك صبحًا بابليًا

حينما جئتك صبحن بابلييا

٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٤- كنت فلاحًا فقيرا

كنت فلا حن فقيرا

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن

٥- وكما كان أبي

وكما كا ن أبي

٥/// ٥/٥///

فعلاتن فعلا

٦- جئت كالحب نقيا

جئت كالحب ب نقيا

٥/٥/// ٥/٥//٥/

فاعلاتن فعلاتن

٧- وغيورا

وغيورا

٥/٥///

فعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- مزج الشاعر في الحشو بين استعمال فاعلاتن ٥/٥//٥/، وفعلاتن ٥/٥///

مع تفاوت طول الأسطر الشعرية.

ب- دور الشاعر السطرين الأول والثاني.

ج- استعمل الشاعر الضرب المحذوف فاعلا ٥//٥/، ومخبونه فعلا ٥///

دون ارتباط بتقنية معينة في السطرين الثاني والخامس. واستعمل

الضرب الصحيح فاعلاتن ٥/٥//٥/ ومخبونه مرتبطاً بقافيتين من
المتواتر أولاهما- الياء المشددة في السطرين : الثالث والسادس،
وثنتاهما- الراء المفتوحة المسبوقة بياء المدّ وواو المدّ ردفاً في
السطرين الرابع والسابع.

- ومن نماذج الرمل ما نقرأ عند الدكتور فوزي خضر في قصيدته
"من رسائل سنوحى"، من ديوانه "الترحال في زمن الغربة"، يقول :

(٣) ١- ها أنا أرفع راياتي في وجه السكات

ها أنا أرفع راياتي في وجه السكات

٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥/// ٥٥//٥/

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٢- ها أنا أعلن بالبأس على الحزن القيامة

ها أنا أعلن بالبأس على الحزن لقيامه

٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥/// ٥٥//٥/

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

٣- حاملاً في جعبة الترحال تاريخي

حاملاً في جعبة تتر حال تاريد خي

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٤- أشدّ القلب من موت الإقامة

أشدّ قلب من موت الإقامة

٥/٥// ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

علاتن فاعلاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- نوع الشاعر في الحشو بعين فاعلاتن / ٥//٥/، وفعلاتن ٥/٥///

ب- دور الشاعر السطرين الأخيرين

ج- استعمل الشاعر الضرب المقصور فاعلات مع قافية مترادفة على التاء الساكنة المسبوقة بألف المد ردفاً، كما استعمل الضرب الصحيح فاعلاتن مع قافية على المتواتر رويها ميم مفتوحة تسبقها ألف المد ردفاً وتلقبها هاء السكت وصلأً.

-ومن ذلك أيضاً ما نجد عند أحمد شاهين في قصيدة "بيتنا

القديم" من ديوان "مرفأ لنورس الصقيع"، يقول :

(٤) ١- حدثيني مرة ثم ارجعي للحاجز الممتد

حدثيني مررتن ثم مرجعي لا حاجزلم تد

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

٢- ما بيني وبينك

مايد ني وبينك

٥/٥//٥/ ٥/٥/

لاتن فاعلاتن

٣- من جديد

من جديد

٥٥//٥/

فاعلات

٤- هل تراه قد رأى وشم يدي

هل تراهو قد رأى وش م يدي

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥///

فاعلاتن فاعلاتن فعلا

٥- وشمى المطبوع فى كفيك كالدفع المهاجر

وشمى لمط بوع فى كف فيك كدفع ء لمهاجر

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥!/٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٦- من بعيد

من بعيد

٥٥//٥/

فاعلات

ملاحظات إيقاعية :

أ- لم يستعمل الشاعر فى الحشو غير فاعلاتن ٥/٥//٥/ السليمة وإن كان قد

نوع فى عدد تفاعيل كل سطر.

ب- دور الشاعر ضرب السطر الثانى.

ج- استعمل الضرب فاعلاتن ٥/٥//٥/ مع قافية المتواتر دون روى فى

السطرين الثانى والخامس، والضرب فعلا ٥/// مع قافية المتراكب دون

روى فى السطر الرابع، واستعمل الضرب المقصور فاعلات ٥٥//٥/ فى

السطرين الثالث والسادس مع قافية المترادفات الروى الدالى

الساكن المسبوق بياء الردف.

٢- الخفيف

لقد حاول المبدعون من أصحاب قصيدة التفعيلة ألا يقعوا - حال كتابة القصائد على بعض الأوزان المركبة - في شرك التقليدية، ومن هنا كانت بعض التجارب الشعرية ذات الطبيعة الخاصة على نحو ما نرى في قصيدة "جيكور أمي" للشاعر بدر شاكر السياب من ديوانه "شناشيل ابنة الحلبي"، والتي ناقشها أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر"، ويّين أن السياب رأى أذواقنا تستسيغ ذلك التداخل الإيقاعي بين فاعلاتن ومستفع لن في بيت الخفيف التقليدي

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن
فاتخذ ذلك مستنداً لإحراز تنوع وتداخل إيقاعي على مستوى القصيدة كلها لا على مستوى البيت الواحد فحسب؛ يقول :

(٥) ١- تلك أمي وإن أجنتها كسيحا

تلك أممي وإن أجند ها كسيحا

٥/٥//٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

٢- لاثماً أزهارها والماء فيها والترابا

لاثمن أز هارها ول ماء فيها وترابا

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٣- وناقضاً بمقلتي أعشاشها والغابا

ونافضن بمقلتي أعشاشها ولغابا

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥/٥/٥/

متفع لن متفع لن مستفع لن مفعولن

٤- تلك أطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

تلك أطيّا رلغدرزر قاء ولغب راء يعبر ن سسطوحا

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

- الشاعر يبدأ السطر الأول بوزن شطر من الخفيف التام خبنت فيه تفعيلة مستفعلن، ثم يقيم السطر الثاني على أربعة أجزاء من فاعلاتن السالمة، والسطر الثالث على أربعة أجزاء من مستفعلن لن خبن أولها وثانيها، وشعث رابعها أي دخلته علة التشعيث وهي حذف أحد متحركي الوتد المجموع. أما السطر الرابع فقد جاء على خمسة أجزاء من تفعيلة فاعلاتن السالمة.

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أدونيس في قصيدته الشهيرة "هذا هو اسمي" يقول :

(٦) ١- خدرٌ مثمرٌ يعرّشُ حول الرأس حُلُمٌ تحت الوسادة أيا مَيَّ ثَقْبُ
خدرن مثر مرن يعر رش حول ر رأس حلمن تحت لوسا دة أيا مَيَّ ثَقْبَن
٥/٥// ٥//٥// ٥/٥/// ٥/٥/// ٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥/// ٥/٥///
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

٢- في جيبى اهترأ العالم حواء حامل في سراويلي
في جيبه ترأ لعا لم حووا ءحاملن في سراويلي
٥/٥/٥/ ٥/٥/// ٥/٥/// ٥/٥/// ٥//٥// ٥/٥//٥/ ٥/ ٥/٥/٥/
مفعولن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فا

٣- أمشى على جليدٍ
أمشى على جليد د
٥/٥/ ٥//٥// /
لاتن متفع لن ف

٤- ملذاتي أمشى بين المحير والمعجز أمشى في وردة
ملذاتي أمشى بين لمحيد يرولمد جزأمشي في وردتن
٥/٥// ٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥/// ٥/٥/// ٥/٥/٥/
فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

٥- زهرات اليأس تذوى

زهرات لـ يأس تذوى

٥/٥/// ٥/٥///

فاعلاتن فاعلاتن

ملاحظات إيقاعية :

على الرغم من هذا المظهر الإيقاعى المتقد الذى تبدو عليه
الأسطر السابقة إلا أن من يمعن فيها النظر يدرك بوضوح أن كل ست
تفعيلات متوالية يشكل بيتاً تاماً من أبيات الخفيف وذلك إلى آخر القصيدة؛
غير أن خفاء ذلك الإيقاع يرجع إلى عدة أسباب :

أ- طول بعض الأسطر بشكل ظاهر لتصل إلى سبع تفاعيل فى السطر
الأول، وست تفاعيل فى السطر الرابع، وأكثر من خمس تفاعيل فى
السطر الثانى.

ب- أن فاعلاتن السادسة (نهاية بيت الخفيف التقليدى دائماً ما تنتهى فى
وسط إحدى كلمات السطر مثل : أيا/مى فى السطر الأول، وسراوى/لى
فى السطر الثانى، والمعد/جز فى السطر الرابع.

ج- كثرة الزخافات التى حولت فاعلاتن ٥/٥/// إلى فاعلاتن ٥/٥///
ومستفع لن ٥/٥/٥ إلى مستفع لن ٥//٥//، ودخول علة التشعيث على
مستفع لن فى أول السطر الثانى فتحولت إلى مفعولن ٥/٥/٥، وعلى
فاعلاتن المدورة فى آخر الشطر الثانى وأول الشطر الثالث لتصبح
فالاتن ٥/٥/٥.

ج- أوزان المجموعة الثالثة

١- المتقارب

٢- الطويل

٣- الوافر

٤- الهزج

١- المتقارب ٥/٥//

يعد وزن المتقارب ٥/٥// فعولن من أكثر أوزان الشعر الحر ذيوعاً بين الشعراء، وهو يأتي مع وزن المتدارك (الخبب) فاعلن ٥//٥/ (فعلن ٥///) - في المرتبة الأولى من حيث نسبة شيوع الأوزان في قصيدة التفعيلة.

ويمكن حصر صور نماذج البناء الإيقاعي لوزن المتقارب على النحو التالي :

أولاً - الحشو :

يجوز أن تأخذ تفعيلة فعولن ٥/٥// في حشو المتقارب أحد الأشكال الآتية :

١- فعولن ٥/٥// السالمة

٢- فعول ٥// المقبوضة أي التي دخلها زحاف القبض (حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة)

٣- عولن ٥/٥/ المشعة أي التي دخلتها علة التشعيث (حذف المتحرك الأول من الوجد المجموع الأول من التفعيلة).

ثانياً - الضرب :

يجوز أن تأخذ تفعيلة فعولن ٥/٥// في ضرب المتقارب أحد الأشكال الآتية :

١- فعولن ٥/٥// السالمة

٢- فعول ٥٥// المقصورة أي التي دخلتها علة القصر (حذف ساكن السبب الخفيف الأخير مع تسكين ما قبله).

٣- فعو ٥// المحذوفة أي التي دخلتها علة الحذف (حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة).

ومن نماذج ذلك الوزن ما نراه في شعر الدكتور محمد زكى
العشماوى، فى قصيدته "العزف فوق أسطح الحياة" من ديوانه "أزمة فى
زمان"، يقول :

(١) ١- إذا ما أردت صفاء الحياة

إذا ما أردت صفاء حياة

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن فعولن فعولن

٢- فلا تبرح العشق

فلا تب رح لعش ق

٥/٥// ٥/٥// /

فعولن فعولن ف

٣- واحفظ طقوس الغرام

وحفظ طقوس ل غرام

٥/٥/ ٥/٥// ٥٥//

عولن فعولن فعولن

٤- وإن شئت خيراً

وإن شئت خيرن

٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن

٥- وكنت أذا الحظ والمكرمات

وكنت أخلحظ ظ ولمك رمات

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن فعولن فعولن

٦- تَعَلَّقْ بِأَذْيَالِ هَذَا الْحَبِيبِ

تَعَلَّقْ بِأَذْيَالِ هَذَا الْحَبِيبِ

هه// هه// هه// هه//

فعولن فعولن فعولن فعولن

٧- فَبَيْنِي وَبَيْنَ الْحَبِيبِ كَلَامٌ

فَبَيْنِي وَبَيْنَ الْحَبِيبِ كَلَامٌ

هه// هه// هه// هه//

فعولن فعولن فعولن فعولن

٨- بِكُلِّ حَنَاحٍ يَرْفُ وَرُوحٍ تَطِيرُ

بِكُلِّ حَنَاحٍ يَرْفُ وَرُوحٍ تَطِيرُ

هه// هه// هه// هه// هه//

فعولن فعولن فعولن فعولن

٩- وَدَاخِلَ صَدْرِي رِيَّاحٌ غَرَامٌ

وداخ ل صدري ريح غرام

هه// هه// هه// هه//

فعولن فعولن فعولن فعولن

١٠- وَأَلْفُ حَبِيبٍ وَأَلْفُ حَيَاةٍ

وألف حبيب وألف حياة

هه// هه// هه// هه//

فعولن فعولن فعولن فعولن

١١- وَعَبَرَ الرِّيحَ وَعَبَرَ الْقُرُونِ

وعبر ريح وعبر قرون

هه// هه// هه// هه//

فعولن فعولن فعولن فعولن

١٢- عواصف من لهفة لا تلين

عواصف من لهفة فتتلا تلتين

٥٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//

فعول فعولن فعولن فعول

ملاحظات إيقاعية :

أ- يظهر بوضوح تفاوت استعمال التفعيلة بين فعولن ٥/٥//، وفعول ٥// في الحشو، مع ملاحظة اختلاف عدد التفاعيل من سطر لآخر.

ب- وقع تدوير بين السطرين الثاني والثالث.

ج- على الرغم من فعول ٥// المقبوضة في ضرب السطر الأول، وفعولن ٥/٥// السالمة في ضرب السطر الرابع - إلا أن فعول ٥٥// المقصورة تسيطر على أضرب القصيدة مُضْطَنَّةً قافيةً أساسيةً من المتدارك وإن تعددت قوافيها بين الميم الساكنة في الأسطر الثالث والسابع والتاسع. والتاء الساكنة في السطر الخامس، والباء الساكنة في السطر السادس، والراء الساكنة في السطر الثامن، والهاء الساكنة في السطر العاشر، والنون الساكنة في السطرين الأخيرين - وجميعها مسبوقة بحرف الرفع.

ومن نماذج المتقارب في الشعر التفعيلي ما نجد عند فؤاد طمان في قصيدته "لوحات من مدن الحب والهزيمة" من ديوانه "أوراق الرحلة المرجأة"، يقول :

(٢) ١- معى وردة أرجوانية

معى ور دتن أر جواني يتن

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//

فعولن فعولن فعولن فعو

٢- وفتاتى النحيلة

و فتاتد نحيله

/ ٥/٥// ٥/٥//

لُ فعولن فعولن

٣- تحلق بين العصافير ثم تعود إلى

تحللق بين ل عصافير رثمم تعود إلى

/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// /٥// /٥// /٥//

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ

٤- تقسامنى عطرها

تقاس منى عط رها

/٥// ٥/٥// ٥//

فعولُ فعولن فعو

٥- وتمر على شجرات الخميلى

و تمرر على شجرات ل خميلة

/ ٥/٥// ٥/٥// /٥// ٥/٥// ٥/٥//

لُ فعولُ فعولُ فعولن فعولن فعولن

٦- فترسم قلبى على كل جزع

فترسم م قلبى على كل ل جزعن

/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن

٧- وتقرأ لى الشعر

وتقر أليشع ر

/ ٥/٥// /٥//

فعولُ فعولن ف

٨- (والطالع المرتجى فى خطوط يدي)

وططا لع لمر تجى فى خطوط يدي

٥/٥/ ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥//

عولن فعولن فعولن فعولن فعول

٩- وحيث نكون معاً وحدنا

وحيث نكون معن وح دنا

٥// ٥/٥// ٥// ٥//

فعول فعول فعول فعو

١٠- نتعانق فوق اخضرار الفصول الجميلة

ن تعانق فوق خضار فصول جميلة

/ ٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

ل فعول فعول فعول فعول فعول

١١- وتنعشنا النسمات التى لاتزال

وتتعشَّنَّ سمات لى لا تزال

٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥// ٥//

فعول فعول فعول فعول فعول

١٢- تهبُّ على أفقنا

تهب على أفقنا

٥// ٥/٥// ٥//

فعول فعول فعو

١٣- من شطوط الطفولة

من شطوط طفولة

٥/ ٥/٥// ٥/٥//

لن فعول فعول

ملاحظات إيقاعية :

أ- مزج الشاعر في أسطره بين فعولن ٥/٥//، وفعولُ /٥//، كما تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى آخر في هذا المقطع.

ب- حدث تدوير في الأسطر التالية : الأول، والرابع، والسابع، والتاسع، والثاني عشر.

ج- على الرغم من ظهور الضرب فعولُ /٥// في السطرين : الثالث والثامن، فإن الضرب فعولن ٥/٥// هو الضرب الحاكم للنص في بقية أسطره غير المدورة، وقد جاء، باستثناء السطر السادس، مرتبطاً بقافية من المتواتر ذات روى لام مفتوح موصول بهاء الوصل الساكنة ومسبق بواو الردف.

- ومن نماذجه كذلك ما نجد عند أحمد فضل شبلول في قصيدة

"بين نهرين يمشى" من ديوانه "إسكندرية المهاجرة" يقول :

(٣) ١- هناك

هناك

/٥//

فعولُ

٢- على ساحة الروح

على سا حة رزو ح

/ ٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن ف

٣- حطت طيور الربيع

حطت طيور ربيع

/٥// ٥/٥// ٥/٥/

عولن فعولن فعولُ

٤- وَغَنَّتْ زَهْوَرُ الْبِنْفَسَجْ

و غ ن ن ت ز ه و ر ل ب ن ف س ج

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

ف ع و ل ن ف ع و ل ن ف ع و ل ن

٥- وَفَرَّتْ مِنْ الْحَقْلِ

و ف ر ر ت م ن ل ح ق ل

٥/٥// ٥/٥// /

ف ع و ل ن ف ع و ل ن ف

٦- سَنَبَلَةٌ مِنْ هَجِيرٍ

س ن ب ل ت ن م ن ه ج ي ر ن

٥/٥// ٥/٥// /٥/

ع و ل ف ع و ل ن ف ع و ل ن

٧- فَاطَعْتَهَا مِنْ رَحِيقِ الشَّرِيقِ

ف ا ط ع م ت ه ا م ن ر ح ي ق ش ش ر و ق

٥/٥// ٥/٥// ٥/٥// /٥//

ف ع و ل ن ف ع و ل ن ف ع و ل ن ف ع و ل

٨- وَقَمْتُ أَرْدَدَ شَعْرِي

و ق م ت أ ر د د ش ع ر ي

٥/٥// /٥// ٥/٥//

ف ع و ل ن ف ع و ل ف ع و ل ن

٩- ذَاكَ الَّذِي لَمْ أَقْلَهُ

ذ ا ك ل ل د ي ل م ا ق ل ه و

٥/٥/ ٥/٥// ٥/٥//

ع و ل ن ف ع و ل ن ف ع و ل ن

١٠- لغير الأحيه

لغير ل أحيه

٥/٥// ٥/٥//

فعولن فعولن

ملاحظات إيقاعية :

أ- ظهر التنوع واضحاً في هذا النص كذلك باستعمال فعولن ٥/٥// السالمة، وفعولُ ٥// المقبوضة وإن ظهرت تفعيلة عولن ٥/٥/ المشعثة في أول السطر التاسع مع ملاحظة تغير عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- السطران الثاني والخامس مدوران.

ج- توزع الضرب بين فعولُ في الأسطر : الأول والثالث والسابع؛ وفعولن في الأسطر : الرابع والسادس والثامن والتاسع والعاشر، مع ملاحظة عدم ظهور حرف روى في الأسطر السابقة.

- ومن نماذج المتقارب كذلك ما نجد عند علي عبد الدايم في قصيدته "انتباه لحزن ليس جديداً"، من ديوانه "الديار التي لأميمة"، يقول:

(٤) ١- يلون وجه انتباهي

يلو ن وجهه تباهي

٥/٥// ٥/٥// ٥//

فعولُ فعولن فعولن

٢- رذاذ المطر

رذاذ ل مطر

٥// ٥/٥//

فعولن فعو

٣- وشرقنة من حديد تمر

وشرقن قتن من حديدن تمر

ه// ه// ه// ه//

فعول فعولن فعولن فعو

٤- وأجسادنا

وأجسا دنا

ه// ه//

فعولن فعو

٥- والبلادة كانت لسيل من الجبهتين

ول بلاد ة كانت لسيلن من لجبد هتين

ه// ه// ه// ه// ه//

لن فعول فعولن فعولن فعولن فعول

ملاحظات إيقاعية :

أ- تنوعت التفعيلة في الأسطر بين فعولن، وفعول كما تغير عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- السطر الرابع مدور.

ج- تغير الضرب من فعولن ه//ه// السالمة (دون قافية) في السطر الأول، إلى فعو ه// المحذوفة (مرتبطة بقافية المتدارك ذات الروى الرائي الساكن) في السطرين الثانى والثالث، إلى فعول المقصورة (مرتبطة بقافية النون الساكنة المسبوقة بياء الردف) في السطر الخامس.

٢- الطويل

لم يشع بحر الطويل فى الشعر الحر شأنه فى ذلك شأن غيره من
البحور المزدوجة، ولا تكاد نقف على شىء من نماذجه باستثناء ما نقرأ
عند بدر شاكر السياب فى قصيدته "ها.. ها.. هوه"، يقول :

(٥) ١- تنامين أنت الآن والليل مقمر

تنامي ن أنت لأ ن ولي ل مقمر
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

٢- أغانيه أنسام وراعيه مزهر

أغانيه أنسامن وراعيه مزهرو
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

٣- وفى عالم الأحلام من كل دوحه

وفى عا لم لأحلا م من كل ل دوحتن
٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

٤- تَلَقَّاكَ مَعْبُرُ

تلققا لك معبرو
٥//٥// ٥/٥//

فعولن مفاعلن

ملاحظات إيقاعية :

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن هذه الأسطر الأربعة ليست فى
حقيقة الأمر سوى بيتين من الضرب الثانى للطويل

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وأن كل ما في الأمر أن حشو البيت الثاني ناقص (فعولن مفاعيلن) ورأى
أن البيت يمكن أن يتم بمثل قولنا
وفي عالم الأحلام من كل دوحة (تلقاك ظلُّ أو) تلقاك معبرُ

٣- الوافر ٥///٥//

إن أصل بحر الوافر في العروض الخليلي موحد التفعيلة، يتكون من ستة أجزاء من تفعيلة مفاعلتن ٥///٥// ثلاثة في كل شطر؛ إلا أن تفعيلتي العروض والضرب تطراً عليهما علة القطف وتكون باجتماع زحاف العصب (تسكين الخامس المتحرك) مع علة الحذف (حذف السبب الخفيف الأخير من التفعيلة)، فتتحول مفاعلتن ٥///٥// إلى مفاعل ٥/٥// التي ينقلها العروضيون إلى فعولن.

وربما أدرك الشعراء المحدثون هذا فلم يستعملوا في أشعارهم على الوافر غير التفعيلة مفاعلتن ٥///٥// وخاصة في الحشو الذي تنوع بينها وبين مفاعلتن ٥/٥/٥// المعصوبة. أما في الضرب فقد استعملوا مفاعلتن ٥///٥// السالمة، ومفاعلتن ٥/٥/٥// المعصوبة، وفعولن ٥/٥// المقطوفة، ومفاعلتان ٥٥///٥// المسبغة أي التي دخلتها علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع)؛ وهذا لا يجوز عند العروضيين في غير بحر الرمل.

ومن صور الوافر ما نجد عند فؤاد طمان في قصيدته "مرثية لامرأة عربية"، من ديوانه "أوراق الرحلة المرجأة"، يقول:

(٦) ١- لماذا أنت تملكين

لماذا أن تملكين

٥/٥/٥// ٥///٥// /

مفاعلتن مفاعلتن م

٢- قلب الشرق والمغرب

قلبش ق ولمغرب

٥/٥/٥/ ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٣- وتنتظرين ركب العشق

وتنتظري ن ركب لعش ق

/ ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن مُ

٤- في الأوراس في بغداد في عمان في يثرب

فلأورا س في بغدا د في عمما ن في يثرب

٥/٥/٥/ ٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٥- ولا تجدين يوم الهول من يفديك

ولا تجدي ن يوم لهو ل من يفدي ل

/ ٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مُ

٦- لا تجدين

لا تجدين

٥٥///٥/

مفاعلتان

٧- رجالاً يعرفون متى

رجالن يد رفون متى

٥///٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٨- يكون الموت أغنية نغنيها

يكون لمو ت أغنيتن نغنيها

٥/٥/٥// ٥///٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٩- ونفتح باسمها الفردوس بعد سنين

ونفتح بس مهفردو س بعد سنين

٥٥///٥// ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

ملاحظات إيقاعية :

أ- نلاحظ التفاوت الإيقاعي في الحشو بين مفاعلتن ٥///٥//، ومفاعلتن ٥/٥/٥//، التي تتطابق مع مفاعيلن (الهج)، خاصة وأن سطوراً بأكملها قد جاءت على ٥/٥/٥// كالسطر الثاني : (تفيلتان)، والسطر الرابع : (أربع تفيلات)، والسطر الخامس : (ثلاث تفيلات).

ب- نلاحظ تفاوت عدد التفاعيل من سطر إلى سطر في النص.

ج- السطران الأول والثالث مدوران.

د- يظهر الضرب (٥///٥//) في السطر السابع فقط، والضرب (٥/٥/٥//) في الضربين الثاني والثامن دون ارتباط بروى محدد، على حين يظهر في السطرين الثاني والرابع مرتبطاً بقافية المتواتر ذات الروى البائي الساكن. ويظهر الضرب (٥٥///٥///) في السطرين السادس والتاسع مرتبطاً بقافية المترادف ذات الروى النوى الساكن المسبوق بياء الردف.

- ومن نماذج هذا الوزن ما نجد عند أحمد فضل شبلول في

قصيدته "الحزن في منديله الأزرق" من ديوان "إسكندرية المهاجرة"،

يقول :

(٧) ١- دموعُ البحر قد سالت على الكورنیش

دموع لبحر رقد سالت عللكورنیش

٥٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

٢- وقد فتحت رمال الشطّ دفتريها

وقد فتحت رمالششط ط دفتريها

٥///٥// ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٣- ولم أقرأ حكايا الصخر والأمواج

ولم أقرأ حكايصصخ رولأمواج

٥٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان

٤- ثلوجًا كانت الذكري

ثلوجن كا نت ذذكري

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٥- ولكن في تلهفها

ولاكن في تلهففها

٥///٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٦- تدحرجني إلى النيران

تدحرجني إللنيران

٥٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتان

ملاحظات إيقاعية :

أ- تنوعت تفعيلة النص بين مفاعلتن ٥///٥//، ومفاعلتن ٥/٥/٥// الملبسة

بمفاعيلن (الهج)، وخاصة أن نص شبلول كنص فؤاد طمان تستقل فيه

بعض الأسطر بالتفعيلة المعصوبة ٥/٥/٥// كالسطين الأول والثالث مع

ملاحظة اختلاف عدد التفاعيل في كل سطر.

ب- لا يظهر التدوير في النص.

ج- يظهر الضرب ٥///٥// في السطرين الثاني والخامس، والضرب ٥/٥/٥// في السطر الرابع، على حين يستقل الضرب ٥٥/٥/٥// بالأسطر الأول والثالث والسادس مشكلاً قافية مرسلة ذات حروف روى مختلفة من المترادف، مع ملاحظة اختلاف حرف الرفع بين الياء في السطر الأول، وألف المد في السطرين الثالث والسادس.

- ومن نماذج الوافر في الشعر التفعيلي ما نجد عند فوزي خضر في قصيدته "جمجمتي : حقلاً" من ديوانه "من سيمفونية العشق"، يقول :

(٨) ١- وقلت له : ثيابي ليس تعرفني

وقلت لهو ثيابي لي س تعرفني

٥///٥// ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٢- وأرحل في بلادٍ

وأرحل في بلادن

٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٣- شمسها تصحو تقشرنى

شم سها تصحو تقشرنى

٥/ ٥/٥/٥// ٥///٥//

تن مفاعلتن مفاعلتن

٤- وتعصرني على الأسفلت

وتعصرني علأسفلت

٥///٥// ٥/٥/٥// /

مفاعلتن مفاعلتن م

٥- تشربنى شوارعها

تشربنى شوارعها

٥///٥// ٥///٥/

فاعلتن مفاعلتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تتداخل التفعيلتان الدائعتان فى الوافر (٥///٥//)، و(٥/٥/٥//) فى الأسطر على نحو ما رأينا فى النصوص السابقة، وإن كان هذا النص يتميز بسيادة التفعيلة السالمة ٥///٥//، بل أكثر من ذلك أننا نجد لأول مرة سطرًا شعريًا يتألف من هذه التفعيلة دون المعصوبة، وهو السطر الخامس.

ب- نلاحظ تغير عدد التفاعيل من سطر لآخر.

ج- السطران : الثانى، والرابع مدوران.

د- الضرب ٥///٥// ظاهر فى أسطر النص غير المدورة دون ارتباط بروى محدد.

- ومن نماذج هذا الوزن ما نقرأ فى قصيدة "مكاشفة أخرى" للشاعر محمود عبد الصمد زكريا من ديوانه "حديث الضد بن البراءة"، يقول :

(٩) ١- تمر أمامنا الأيام مسرعة

تمررأما منأيا م مسرعتن

٥///٥// ٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٢- ونجثو بانتظار الموت

ونجثوبن تظارلمو ت

٥/٥/٥// ٥/٥/٥// /

مفاعلتن مفاعلتن م

فَاعَلَتْنِ مَفَاعَلَتْنِ مُدْ

فاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مفاعلتين مفاعلتين

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ب- السطران الثاني والثالث مدوران.

ج- ظهرت تفعيلية ٥///٥// ضرباً للسطر الأول، وتفعيلية ٥/٥/٥// ضرباً
للأسطر الثلاثة الأخيرة دون ارتباط بروى محدد.

ولعلنا قد لاحظنا بوضوح غلبة تفعيلية الهزج ٥/٥/٥// على نصوص
الوافر، وهو ما يتأكد في أغلب نصوص هذا الوزن على نحو ما نرى عند
محمود أمين في قصيدته "غزاة الحناء" من ديوان "سنبلة تعرت للجياح"،
يقول :

(١٠) ١- تركت القلب مصلوبا

تركت لقلـ ب مصلوبا

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٢- على ضلعين

على ضلعيـ بنـ

/ ٥/٥/٥//

مفاعلتن مـ

٣- مثل غمامة جفت

مثل غماـ متن جففت

٥/٥/٥// ٥///٥/

مفاعلتن مفاعلتن

٤- وجنت إليك لا أدري

وجنت إليهـ ك لا أدري

٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعلتن مفاعلتن

٥- أنت وثيقة الميلاد

أنت وثيقة لميلا د

٥///٥// ٥/٥/٥// /

مفاعلتن مفاعلتن مُ

٦- أم ألفت

أم ألفت

٥/٥/٥/

مفاعلتن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تغلب تقيلة الهزج ٥/٥/٥// على أسطر النص على حين لا تظهر التفعيلة

السالمة ٥///٥// إلا في ثلاثة أجزاء فقط من بين عشرة أجزاء تتنظمها

أسطر النص الست.

ب- نلاحظ تفاوت عدد التفاعيل من سطر لآخر.

ج- السطران الثاني والخامس مدوران.

د- الضرب مفاعلتن ٥/٥/٥// متحكم في أسطر النص غير المدورة، وإن

ارتبط بروى التاء الساكنة في قافية المتواتر في السطرين الثالث

والسادس.

٤ - الهمز ٥/٥/٥//

لقد كشفت النصوص السابقة عن ذلك التداخل الكثيف بين تفعيله الوافر مفاعلتن ٥///٥//، وتفعيلة الهمز ٥/٥/٥// وذلك لأن دخول زحاف العصب على تفعيلة الوافر يؤدي إلى تسكين خامسها المتحرك، فتتحول إلى ٥/٥/٥// وهي عين تفعيلة الهمز.

وقارئ الشعر العربي بإمكانه أن يلاحظ أن هذا التداخل لا يتصل بالشعر الحر فحسب، بل يرجع إلى الشعر البيتي كذلك.

ولعل أهم الفوارق التي تميز أحد البحرين من الآخر هو أن العروضيين أجازوا دخول زحاف الكف (حف الحرف السابع الساكن من التفعيلة) على تفعيلة الهمز (٥/٥/٥//) فيما عدا الضرب، على حين أنهم لم يقبلوا دخول هذا الزحاف على تفعيلة الوافر (٥///٥//).

أما في الشعر الحر، فيبدو الأمر أكثر تعقيداً خاصة في ظل تداخل البحور، فنجد أن من القصائد ما تستقل بعض أسطره بتفعيلة الوافر ٥///٥//، ومنها ما تستقل بتفعيلة الهمز ٥/٥/٥//، وذلك على نحو ما نجد عند فدوى طوقان في قصيدة "لن أبكى" من ديوانها "الليل والفرسان"، تقول:

(١١) ١- تنادي من بناها الدارُ

تنادي من بناهددارُ

٥/٥/٥// ٥٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلانُ

٢- وتنعى من بناها الدارُ

وتنعى من بناهددارُ

٥/٥/٥// ٥٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلانُ

٣- وأن القلب منسحقاً

وأنن لقد ب منسحقن

٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعيلن مفاعلتن

٤- وقال القلب ما فعلت

وقال لقد ب ما فعلت

٥/٥/٥// ٥///٥//

مفاعيلن مفاعلتن

٥- بل الأيام يا دارُ

بل لأيا م يا دارو

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- نلاحظ أن تفعيلة الهزج ٥/٥/٥// استقلت بالأسطر : الأول والثانى والخامس، وأن تفعيلة الوافر ٥///٥// قد شاركتها السطرين الثالث والرابع متخذة موقعها فى ضرب هذين السطرين، على حين جاء ضرب السطر الخامس مفاعيلن ٥/٥/٥//، وجاء ضرب السطرين الأول والثانى مسبغاً أى دخلته علة التسبيغ (زيادة ساكن على ما آخره سبب حفيف) مفاعيلن ٥/٥/٥//.

- وأكثر من ذلك ما نجد عند أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته "منتصف الوقت" من ديوانه "أشجار الأسمنت"؛ حيث يمزج بين مفاعلتن ٥///٥// التى هى من خاصة وزن الوافر، ومفاعيل' ٥/٥// التى هى من خاصة وزن الهزج، ومفاعيلن التى هى مشتركة بينهما، يقول :

(١٢) ١- كَأْنِي فِي اَنْتِصَافِ الْوَقْتِ حِينَ خَرَجْتَ مِنْ ظِلِّي

كَأْنِي فَنَدَ تَصَافُ لَوْ قَدْ تَحِينَ خَرَجْتَ مِنْ ظِلِّي

٥/٥/٥// ٥//٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٢- يَعرِينِي فِراغٌ عاصِفٌ يَلْتَفُّ مِنْ حَوْلِي

يَعرِينِي فِراغُنْ عاصِفُنْ يَلْتَفُّ مِنْ حَوْلِي

٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٣- كَأْنِي فِي اَنْتِصَافِ الْوَقْتِ أَوْلَدُ أَوْ أَمُوتُ

كَأْنِي فَنَدَ تَصَافُ لَوْ قَدْ تَأُولَدُ أَوْ أَمُوتُ

٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥//٥// ٥//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٤- كَزْهَرَةٌ تَشْهَقُ فِي مَنحَدَرِ السَّيْلِ

كَزْهَرَةٌ رَتْنُ تَشْهَقُ فِي مَنحَدَرِ السَّيْلِ

٥// ٥/٥// ٥/٥// ٥/٥//

لتن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلن

ملاحظات إيقاعية :

أ- تغلب التفعيلة المشتركة بين الهزج والوافر ٥/٥/٥// على هذه الأسطر،

ولم تظهر تفعيلة الوافر ٥//٥// إلا مرتين؛ إحداهما في السطر الأول

والأخرى في السطر الثاني، على حين لم تظهر تفعيلة الهزج ٥/٥//

إلى مرتين متعاقبتين في السطر الرابع.

ب- لاحظ اختلاف عدد التفاعيل في كل سطر.

ج- السطر الثالث مدور.

د- يغلب الضرب مفاعيلن ٥/٥/٥// على أسطر النص التي لم يدخلها التدوير.

- وقد يبلغ التداخل مداه في بعض نماذج الشعر الحر ويمتزج الهزج بالرمل بالوافر في نص واحد، على نحو ما نجد عند نازك الملائكة في قصيدتها "الملكة والبستان"، تقول :

(١٣) ١- أرضه تبر وأسرارُ

أرضهوتب رن وأسرارُ

٥٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتان

٢- وفيه تثمر النارُ

وفيهي تثر مرتنارُ

/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلُ

٣- سيولاً من تساييح وليمون وأسلحة وثوارِ

سيولن من تسايحن وليمونن وأسلحتن وثووارن

٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥//٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٤- وفيه يدفن الضوء إلى قلب العناقيد

وفيهي يد فن ضوء إلى قلب ل عناقيدى

٥/٥/٥// /٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلن

٥- وتخضل المواعيدُ

وتخضل لـ مواعيدو

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن

٦- تدوس الريح إذ تعبر في المرج سجاجيدَ

تدوس ريح إذ تعب رفلمرج سجاجيدَ

٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ

٧- من العشب الطرى

من لعشب ط طرى

٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفا

ملاحظات إيقاعية :

أ- ظهرت تفعيلة فاعلاتن ٥/٥//٥/ في الجزء الأول من السطر الأول وتفعيلة فاعلاتان ٥/٥//٥/ في ضرب السطر الأول، وتفعيلة مفاعيل ٥/٥// في ضرب السطر الثاني، والأجزاء الثلاثة الأخيرة من السطر السادس. وظهرت تفعيلة مفاعلتن ٥///٥// في الجزء الرابع من السطر الثالث، أما باقى أجزاء النص التى يبلغ عددها إحدى وعشرون تفعيلة فقد جاءت من تفعيلة مفاعيلن ٥/٥/٥//.

ب- تفاوت عدد تفاعيل كل سطر.

ج- لم يظهر التدوير فى النص.

د- تنوع الضرب بين فاعلاتان ٥٥/٥//٥ في السطر الأول، ومفاعيل
/٥/٥// في السطرين الثاني والسادس، ومفاعيلن ٥/٥/٥// في الأسطر
الثالث والرابع والخامس، ومفا ٥// في السطر السابع، مع ملاحظة عدم
بروز روى واضح للأسطر.

وعلى هذا النحو تبدو تلك المساحة الواسعة من الحرية التي تمتع
بها شعراء قصيدة التفعيلة في إطار من التزام الأصول الإيقاعية الأساسية
لموسيقى الشعر العربي مما يسمح لنا بالقول بأن موسيقى الشعر الحر لا تعد
خروجاً على الموروث الموسيقي للقصيدة العربية، وإنما هي في حقيقة
الأمر تعديل لمسار هذا الموروث وتطوير لمفرداته وآلياته.

الفهرس

الموضوع	الفهرس
مقدمة	٥
✓ القافية ودورها فى تطور الإيقاع الشعرى	٤١
✓ الموشحات أهم محاولات تطوير الإيقاع الشعرى	٥٩
الإيقاع وتطوره فى الشعر العربى الحديث	٨٠
حركة الشعر الحر	١٢٥



0523273